# Introdução ao documentário

## Bill Nichols

5ª Edição

**Bill Nichols**, autoridade internacionalmente conhecida no campo do documentário e do filme etnográfico, é professor de Cinema na San Francisco State University, onde também dirige o programa de pós-graduação em Estudos Cinematográficos. Tem publicado trabalhos sobre uma gama variada de assuntos, da cibernética e da cultura visual ao novo cinema iraniano. Sua antologia *Movies and methods* (1976) ajudou a definir a nova disciplina de estudos cinematográficos. É também autor dos livros *Representing reality* e *Blurred boundaries* (ambos publicados pela Indiana University Press) e organizador de *Maya Deren and the american avant-garde*.

## Coleção Campo Imagético

*O cinema possui hoje uma dinâmica que muitas vezes extrapola as tradições históricas dentro das quais se formou. O* Campo Imagético, *assim pensado, abre-se sobre horizontes diversos da expressão artística: a fotografia, a televisão, a videoarte, as mídias digitais, o documentário, o filme de ficção. Esta coleção pretende explorar o eixo cinematográfico em sua tradição clássica ou de vanguarda, em sua expressão autoral ou industrial, em sua forma documentária ou ficcional, em sua dimensão historiográfica ou analítica. Interagindo com o conjunto das ciências humanas e com as artes, o cinema situa-se em vórtice privilegiado para se pensar a criação artística que tem como matéria a imagem/som mediada pela câmera.*

Fernão Pessoa Ramos
*Coordenador da coleção*

# INTRODUÇÃO AO DOCUMENTÁRIO

Título original em inglês: *Introduction to documentary*


*Tradução:* Mônica Saddy Martins
*Capa:* Fernando Cornacchia
*Foto de capa:* Cena de *Watsonville on strike* (Jon Silver, 1989)
*Coordenação:* Beatriz Marchesini
*Diagramação:* DPG Editora
*Copidesque:* Simone Ligabo Gonçalves
*Revisão:* Ana Carolina Freitas, Margareth Silva de Oliveira,
Paola Maria Felipe dos Anjos e Solange F. Penteado

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**
**(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Nichols, Bill
Introdução ao documentário/Bill Nichols; tradução Mônica Saddy Martins. – Campinas, SP: Papirus, 2005. – (Coleção Campo Imagético)

Título original: Introduction to documentary
Bibliografia.
ISBN 85-308-0785-5

1. Filmes documentários – História e crítica 2. Vídeos – Produção – História e crítica I. Título. II. Série.

05-6231 CDD-778.534

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Documentários: Produção: Cinematografia 778.534
2. Filmes documentários: Produção:Cinematografia 778.534

Exceto no caso de citações, a grafia deste livro está atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa adotado no Brasil a partir de 2009, em conformidade ao prescrito no Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa (Volp) da Academia Brasileira de Letras e suas correções e aditamentos divulgados até a data desta publicação.



**5ª Edição**
**2010**


R. Dr. Gabriel Penteado, 253 – CEP 13041-305 – Vila João Jorge
Fone/fax: (19) 3272-4500 – Campinas – São Paulo – Brasil
E-mail: editora@papirus.com.br – www.papirus.com.br

*Para os homens e as mulheres que fazem filmes*

# AGRADECIMENTOS

Minha maior dívida de gratidão é com os alunos que estudaram o cinema documentário comigo ao longo dos anos. A curiosidade e as perguntas deles motivaram-me a escrever este livro. Também sou imensamente grato a todos os que se reuniram nas conferências "Visible Evidence", desde o princípio, em 1993, para trocar ideias e debater o documentário. Essas conferências, iniciadas por Jane Gaines e Michael Renov, foram inestimáveis para estimular um animado diálogo sobre o documentário no sentido mais amplo possível.

O Getty Research Institute proporcionou-me ajuda generosa, pela qual sou muito grato, que facilitou a conclusão deste livro durante o ano letivo de 1999-2000.

Sem o auxílio dos cineastas que tão generosamente forneceram fotografias de cenas de seus filmes, este livro ficaria bastante empobrecido. Agradeço-lhes a boa vontade de prover-me de esplêndidas ilustrações, frequentemente solicitadas em cima da hora.

John Mrozik pesquisou a filmografia; Michael Wilson iniciou a pesquisa da lista de distribuidores e Victoria Gamburg atualizou-a e completou-a. A ajuda deles foi providencial e indispensável.

Joan Catapano ajudou a lançar este projeto na editora e Michael Lundell providenciou sua conclusão. Carol Kennedy realizou um trabalho meticuloso e oportuno de preparação dos originais. Matt Williamson fez o

projeto gráfico do livro e desenhou a capa. Agradeço a todos por terem ajudado a produzir um trabalho que ultrapassou minhas expectativas.

Nenhum agradecimento está completo sem dizer obrigado àqueles que tornam possível um trabalho como este no sentido mais fundamental de todos, e a quem inevitavelmente é roubado o tempo para realizá-lo – minha mulher, Catherine M. Soussloff, e minha enteada, Eugenia Clarke. A contribuição delas é bem maior do que imaginam.

# PREFÁCIO

*Introdução ao documentário* apresenta-nos uma súmula do pensamento sobre documentário, traçada por um dos intelectuais mais influentes da academia norte-americana contemporânea na área de cinema. Bill Nichols é autor de uma conhecida coletânea de textos em Teoria do Cinema (*Movies and methods: An anthology*),[1] com sucessivas reedições desde 1976. Em sua primeira obra pessoal de maior extensão, *Ideology and the image: Social representation in the cinema and other medias* (1981),[2] debruça-se sobre o que é narrar no cinema documentário, numa época em que os estudos sobre o tema se encontravam em ponto morto. Apesar da dívida explícita de *Ideology and the image* para com a semiologia metziana, Nichols avança a análise que irá aprofundar nos anos seguintes, dando ênfase à relação entre as formas da retórica e as vozes da enunciação expositiva no documentário. Evita, assim, a principal armadilha na qual a semiologia se debate ao abordar a narrativa documentária e desloca-se do recorte que fecha a análise na crítica da transparência do discurso. Nichols só encontra essa obsessão pela reflexividade, própria ao nosso tempo, mais tarde, e de um modo mais pertinente: após haver percorrido a enunciação do documentário, explorada com base no conceito de "forma expositiva", apontando para sua

1. Nichols, Bill. *Movies and methods: An anthology* (vols. 1 e 2). Los Angeles: University of California Press, 1976, 1985.
2. Nichols, Bill. *Ideology and the image: Social representation in the cinema and other media*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.

evolução histórica. Evita, assim, que a "sagrada" missão desconstrutiva ocupe por inteiro o horizonte analítico de uma forma narrativa que, em sua origem, possui exatamente a particularidade de poder estabelecer postulados sobre o mundo.

Sua contribuição capital para a teoria do documentário virá, no entanto, com *Representing reality: Issues and concepts in documentary*[3] (inédito em português), publicado em 1991, em que surgem de forma madura os conceitos inicialmente esboçados em *Ideology and the image*. Não é exagero dizer que *Representing reality* inaugura um segundo momento no pensamento sobre o documentário no século XX, delineando os paradigmas dentro dos quais a reflexão sobre o gênero se move até hoje. Os conceitos estabelecidos nesse livro, em particular o de "voz" e os diferentes "modos" de representação documentária, irão repercutir, obrigando todo o campo a reposicionar seu horizonte segundo novas balizas. Mesmo autores como Noël Carroll e Carl Plantinga, que pensam o documentário a partir de um recorte que se distancia dos parâmetros filosóficos do pós-estruturalismo, irão sentir necessidade de acertar suas contas com essas formulações, antes de seguir adiante.

Emergindo de uma teorização que ainda trazia a marca de seu criador, John Grierson, a criatura documentária entra nos anos 60 renovada em seu estilo pelo cinema-verdade/direto, mas sem uma reflexão de peso que esteja à altura da influência da nova estilística. A semiologia, que ocupa o horizonte teórico francês e conforma o anglo-saxão, não parece possuir ferramental que permita um encaixe produtivo na narrativa documentária. Permanece longe, frisando sempre que todo documentário é uma ficção (Metz), ou fazendo força para mostrar que o direto é um apenas o *détour* de uma mesma potência enunciativa (Comolli). Por outro lado, o discurso griersoniano encontra-se completamente deslocado pelos novos valores da contracultura. Alvo fácil de ironia, a noção do documentário como missão de servidor público, formando o cidadão e educando as massas, tendo sua razão de ser justificada numa produção incrustada no Estado, transforma-se no "cinema de papai e mamãe" para a nova geração.

Grierson e seus companheiros na aventura da formação do documentarismo inglês nos anos 30 (juntamente com o *outsider* Paul Rotha,

3. Nichols, Bill. *Representing reality: Issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

formularam de modo bastante sistemático um conjunto de ideias que forneceu o substrato prático e teórico para a emergência do cinema documentário. Embora esse discurso comece a girar em falso já no imediato pós-guerra, perdura – em instituições como, por exemplo, o National Film Board canadense – até o início dos anos 60. O que queremos frisar aqui é que a irrupção da nova forma narrativa do cinema documentário, conhecida como "direto" ou "verdade", não é absorvida de modo dinâmico pela reflexão sobre cinema com mais densidade teórica que então prolifera em vários *campi* e organismos de cineastas e cinéfilos. Essa reflexão, se comparada com o florescimento da bibliografia sobre documentário a partir de meados da década de 1990, revela uma ausência de preocupação em pensar os fundamentos do cinema documentário daquele período, refletindo a encruzilhada estilística na qual a tradição documentária se encontra após a emergência do direto.

*Representing reality* sistematiza, então, de modo pioneiro, a nova produção documentária e sua conceituação que já estava no ar. Consegue ocupar um ponto de vista de onde vislumbra uma nova perspectiva histórica, enfileirando de modo diacrônico as diferentes formas que o documentário tomou no século XX. A conceituação dos "modos" incorpora seus últimos desenvolvimentos (como a estilística em recuo do direto, o documentário centrado na utilização recorrente de entrevistas, a abertura no final do século para a estética das vanguardas, a preocupação com a ética centrada na narrativa reflexiva), fazendo com que retroajam dinamicamente sobre o documentário clássico, delineando um todo orgânico em evolução. O que Nichols chama nesse livro de "modos" do documentário (expositivo, observativo, participativo, reflexivo, ao qual mais tarde irá juntar o performático[4] e o poético) correspondem, *grosso modo*, a diferentes momentos históricos na evolução de uma forma. Deve-se, no entanto, tomar cuidado (para o qual Nichols atenta) para não sobrepor mecanicamente "modo" e forma estilística. Nessa mediação, o conceito de "voz" surge como elemento central para trabalharmos os diferentes modos documentários, muitas vezes sobrepostos, em sua diferença, dentro de uma mesma narrativa fílmica. Esse é o momento em que o pensamento do documentário consegue voltar-se sobre si mesmo, identificar sua tradição e, com base nela, obter uma

4. Nichols, Bill. "Performing documentary", in Nichols, Bill. *Blurred boundaries. Questions of meaning in contemporary culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

visão elevada do horizonte. Momento-chave no qual o cinema documentário, ao olhar para si mesmo, sai do andar térreo, para mostrar o tamanho do edifício e reivindicar seu lugar.

*Introdução ao documentário* é o primeiro livro de Nichols traduzido para o português. Trata-se de uma obra em que o autor reúne, com o didatismo que só a maturidade concede, os conceitos que desenvolveu durante sua carreira, ilustrados pelo extenso conhecimento que possui da história do documentário. Percorre os principais documentários que marcaram sua carreira de crítico do gênero, mas não os analisa simplesmente ao modo jornalístico. O interesse do livro está nessa mistura, nesse cruzamento, entre a reflexão conceitual refinada e o amplo conhecimento que possui do campo, advindo de sua familiaridade com os filmes e a convivência que sempre cultivou com os cineastas (o livro é dedicado para "as mulheres e os homens que fazem os filmes"). A proposta de uma "introdução" abre espaço para uma leitura mais amigável de proposições às vezes muito densas, que surgem dentro de um interessante panorama histórico. Vemos superado tanto o maniqueísmo ao qual a crítica jornalística condena um universo complexo, quanto a aridez do pensamento conceitual sobre cinema, nem sempre aberto para o modo de consumo mais rápido e descompromissado dos amantes do gênero.

Há igualmente de se notar em *Introdução ao documentário* a forte influência que exercem sobre o autor os chamados "estudos culturais" que dominaram a academia norte-americana nos anos 80 e 90 e continuam a exercer influência predominante neste início de século. Na análise do campo do documentário e de seus "modos", é inevitável a percepção de uma linha ética evolutiva que desemboca, naturalmente, no modo "reflexivo", ou em sua versão mais contemporânea, chamado "performático". Fica aí ancorado o gosto pessoal do autor e o horizonte ético de seu tempo, para o qual esse livro surge como testemunho em sua sintonia com a ideologia hoje dominante. É desse ponto que parte a modulação, não só das vozes e da representação dos modos, mas a própria visão histórica do documentário que fundamenta o livro. Estudos mais esquemáticos, sem a riqueza de mediações e o cuidado histórico que encontramos em Nichols, possuem a tendência de ver toda a história do documentário pela lente deformadora da obrigação ética da reflexividade, sempre com a ênfase na preocupação do posicionamento (ou na negação) da subjetividade no horizonte. Em termos temáticos, a ênfase culturalista é um pouco distante das preocupações que caracterizaram o grande documentário brasileiro e latino-americano dos anos 60 e 70. Os

estudos culturais dão um peso enorme para a expressão e a representação de minorias, em particular *gays*, lésbicas, negros, comunidades indígenas. A reflexão de corte feminista, que sempre foi muito forte na teoria do cinema, encontra aqui espaço para sua expansão. O caráter missionário de Grierson continua presente, mas agora apenas como um "tom", pois a missão não mais se sustenta como discurso no horizonte da contracultura. A forma imagética/narrativa e as "exposições/asserções" do novo documentário são carregadas de dialogismo, o que permite uma flexibilização mas está longe de anular as "vozes do saber".

Outra grande influência que embasa a visão da representação documentária contida em *Introdução ao documentário* se encontra nos dilemas epistemológicos que atravessam a antropologia, em particular a que trabalha com imagens, a partir dos anos 60. A relação entre a chamada antropologia visual e o novo cinema documentário é forte, a começar pela formação e pelas atividades institucionais de um de seus principais expoentes, Jean Rouch. Questões metodológicas envolvendo representação com câmeras, levantadas pela antrolopologia, têm provocado uma série de deformações na análise da tradição documentária, que possui boa parte de sua história desenvolvida ao largo dessas preocupações. Análises reducionistas da obra de Robert Flaherty, um dos principais cineastas do século XX, são talvez a principal expressão do deslocamento de um instrumental analítico não adequado para o trabalho com seu objeto de análise. Essa tematização da antropologia atinge em cheio a tradição do cinema documentário, ao trabalhar questões relativas à mediação subjetiva na constituição da alteridade. Tema caro e recorrente na maior parte das entrevistas de diretores do cinema direto nos anos 60, recebe o tratamento mais sistemático de uma ciência em busca de seus fundamentos, sob o choque dos questionamentos epistemológicos que seguem a voga do estruturalismo. Podemos sentir nesta obra o diálogo implícito com as demandas metodológicas da antropologia, como elemento na composição de um horizonte ético positivo para a representação documentária. O livro termina com a discussão de *Nanook*, na forma socrática de um diálogo entre estudantes, mediado pelo autor, no qual são reproduzidos e contrapostos alguns desses pontos de vista.

Esta é uma obra em que encontramos expostas, de forma didática, as principais questões sobre as quais se debate a representação documentária nos últimos 20 anos. Acrescente-se a esse quadro um diversificado panorama histórico, bem-ilustrado em seu conteúdo pela contextualização dos

principais movimentos artísticos e obras. Essa exposição corresponde a um recorte que, como todo recorte, poderia ser variado. Possui, no entanto, na sustentação da escolha de seu foco, a consistência de uma visão embasada na convivência intensa com o cinema documentário e seus principais diretores. A proposta introdutória possui aqui a vantagem de ser formulada por um autor que a coloca a partir de uma visão determinada que deixou sua marca nos estudos do gênero.

*Fernão Pessoa Ramos*

# INTRODUÇÃO

Organizado como uma série de perguntas sobre o vídeo e o filme documentário, *Introdução ao documentário* oferece uma visão geral dessa forma fascinante de fazer cinema. As perguntas compreendem questões de ética, definição, conteúdo, forma, tipo e política. Porque abordam *o* mundo em que vivemos e não *um* mundo imaginado pelo cineasta, os documentários diferem, de maneira significativa, dos vários tipos de ficção (ficção científica, terror, aventura, melodrama etc.). Eles estão baseados em suposições diferentes sobre seus objetivos, envolvem um tipo de relação diferente entre o cineasta e seu tema e inspiram expectativas diversas no público.

Essas diferenças, como veremos, não garantem uma separação absoluta entre ficção e documentário. Alguns documentários utilizam muitas práticas ou convenções que frequentemente associamos à ficção, como, por exemplo, roteirização, encenação, reconstituição, ensaio e interpretação. Alguns filmes de ficção utilizam muitas práticas ou convenções que frequentemente associamos à não ficção ou ao documentário, como, por exemplo, filmagens externas, não atores, câmeras portáteis, improvisação e imagens de arquivo (imagens filmadas por outra pessoa).

Como as ideias sobre o que é e o que não é adequado ao documentário mudam com o tempo, alguns filmes inflamam o debate dos limites entre ficção e não ficção. Num determinado momento, Eric von Stroheim, em *Ouro e maldição* (1925),[1] e Sergei Eisenstein, em *A greve* (1925), foram elogiados

---

1. Os títulos de filmes, vídeos e programas de televisão já exibidos no Brasil são apresentados em português. Os demais estão na língua em que foram originalmente produzidos. (N.T.)

pelo alto grau de realismo e verossimilhança que introduziram em suas histórias. Em outro momento, Roberto Rossellini, em *Roma, cidade aberta* (1945), e John Cassavetes, em *Shadows* (1960), deram a impressão de levar à tela realidades vividas, de formas não experimentadas anteriormente. *Reality shows*, como *Cops*, *Real TV* e *Os vídeos mais incríveis do mundo*, elevaram o grau em que a televisão consegue explorar, simultaneamente, a sensação de autenticidade documental e de espetáculo melodramático. E filmes como *Forrest Gump*, *Truman Show, o show da vida*, *EDTV* e *A bruxa de Blair* constroem suas histórias em torno da premissa subjacente ao documentário: experimentamos uma forma distinta de fascínio pela oportunidade de testemunhar a vida dos outros quando eles parecem pertencer ao mesmo mundo histórico a que pertencemos.

Em *A bruxa de Blair* (Eduardo Sanchez e Daniel Myrick, 1999), para dar credibilidade histórica a uma situação fictícia, esse fascínio não se fia apenas na combinação das convenções do documentário com o realismo sem artifícios da câmera portátil, ele também se utiliza dos canais promocionais e publicitários que cercam o filme propriamente dito e que ajudam a nos preparar para ele. Esses canais incluíam um *site* com informações preliminares sobre a bruxa de Blair, testemunhos de especialistas e referências a pessoas e acontecimentos "reais", tudo planejado para vender o filme não como ficção, nem simplesmente como documentário, mas como as imagens originais de três cineastas que desapareceram tragicamente.

No mínimo, *A bruxa de Blair* deveria nos lembrar de que nossas próprias ideias a respeito de um filme ser ou não um documentário são bastante sugestionáveis. (Numa resenha escrita para o *TV Guide* de 10-16 de julho de 1999, sobre um programa do Sci-Fi Channel, "Curse of the Blair Witch", Susan Stewart considera esse filme uma tentativa ruim, mas autêntica, de documentar a história de uma bruxa real, e não um produto promocional acoplado a essa ficção engenhosa.) Filme, vídeo e, agora, imagens digitais podem testemunhar o que aconteceu diante da câmera com extraordinária fidelidade. A pintura e o desenho parecem uma imitação pálida da realidade quando comparados com as representações nítidas, altamente definidas e precisas disponíveis nos filmes, nos vídeos e nas telas dos computadores. Mais, essa fidelidade serve às necessidades do cinema de ficção tanto quanto facilita a obtenção de imagens médicas através de raios X, exames de ressonância magnética e tomografia computadorizada. A fidelidade da imagem pode ser tão importante para um primeiríssimo plano de Tom Cruise ou Catherine Deneuve quanto para o raio X de um pulmão, mas os usos dessa fidelidade são

extremamente diferentes. Por nossa própria conta e risco, acreditamos no que vemos e no que representa o que vemos.

Como os meios digitais tornam tudo evidente demais, a fidelidade está tanto na mente do espectador quanto na relação entre a câmera e o que está diante dela. (No caso das imagens produzidas digitalmente, talvez não haja câmera, nem nada diante dela, mesmo que a imagem resultante seja extraordinariamente fiel a pessoas, lugares e coisas conhecidas.) Não podemos garantir que o que vemos seja exatamente o que teríamos visto se estivéssemos presentes ao lado da câmera.

Certas tecnologias e estilos nos estimulam a acreditar numa correspondência estreita, senão exata, entre imagem e realidade, mas efeitos de lentes, foco, contraste, profundidade de campo, cor, meios de alta resolução (filmes de grão muito fino, monitores de vídeo com muitos *pixels*) parecem

*Palace of delights* (Jon Else e Steve Longstreth, 1982)
Fotografia de Nancy Roger, gentilmente cedida por Jon Else
Uma equipe de filmagem de documentário numa locação. A maioria dos [illegible]
é reproduzida na produção de um documentário embora geralmente em [illegible]
tão pequena quanto um único operador diretor de câmera e som. Em [illegible]
de reagir aos acontecimentos que não se desenrolam exatamente [illegible]
real", desempenha um papel fundamental na organização da [illegible]
caso, Jon Else filma com uma câmera de 16 mm e Steve [illegible]
projetado para manter o som sincronizado com a imagem. [illegible]
de Momento" no San Francisco Exploratorium

garantir a autenticidade do que vemos. No entanto, tudo isso pode ser usado para dar *impressão* de autenticidade ao que, na verdade, foi fabricado ou construído. E, uma vez que as imagens tenham sido selecionadas e dispostas em padrões ou sequências, em cenas ou em filmes inteiros, a interpretação e o significado do que vemos vão depender de muitos outros fatores além da questão de a imagem ser uma representação fiel do que apareceu diante da câmera, se é que alguma coisa de fato apareceu.

A tradição do documentário está profundamente enraizada na capacidade de ele nos transmitir uma impressão de autenticidade. E essa é uma impressão forte. Ela começou com a imagem fílmica bruta e a aparência de movimento: não obstante a pobreza da imagem e a diferença em relação à coisa fotografada, a aparência de movimento permaneceu indistinguível do movimento real. (Cada quadro de um filme é um fotograma; o movimento aparente baseia-se no efeito produzido quando os fotogramas são projetados rapidamente um depois do outro.)

Quando acreditamos que o que vemos é testemunho do que o mundo é, isso pode embasar nossa orientação ou ação nele. Obviamente, isso é verdadeiro na ciência, em que o diagnóstico por imagem tem importância vital em todos os ramos da medicina. A propaganda política, como a publicidade, também se funda na nossa crença em um vínculo entre o que vemos e a maneira como o mundo é, ou a maneira como poderíamos agir nele. Assim fazem muitos documentários, quando têm a intenção de persuadir-nos a adotar uma determinada perspectiva ou ponto de vista sobre o mundo.

Os cineastas são frequentemente atraídos pelos modos de representação do documentário quando querem nos envolver em questões diretamente relacionadas com o mundo histórico que todos compartilhamos. Alguns enfatizam a originalidade ou a característica distintiva de sua própria maneira de ver o mundo: vemos o mundo que compartilhamos como se filtrado por uma percepção individual dele. Alguns enfatizam a autenticidade ou a fidelidade de sua representação do mundo: vemos o mundo que compartilhamos com uma clareza e uma transparência que minimizam a importância do estilo ou da percepção do cineasta.

Nos dois casos, aqueles que adotam o documentário como veículo de expressão desviam nossa atenção para o mundo que já ocupamos. Fazem isso com a mesma engenhosidade e inventividade que os cineastas de ficção usam para atrair nossa atenção para mundos que, de outra forma, jamais

conheceríamos. Portanto, os vídeos e filmes documentários apresentam a mesma complexidade, o mesmo desafio, o mesmo fascínio e a mesma emoção que qualquer um dos tipos de filme de ficção. Ao longo deste livro, exploraremos como os problemas de representação da realidade têm posto à prova a engenhosidade e inventividade dos documentaristas.

Talvez seja útil mencionar, a título de advertência, que este livro não é uma história do filme documentário. Tal empreitada teria a obrigação de identificar os principais cineastas, movimentos, períodos e escolas que construíram a tradição do documentário como a conhecemos hoje. Vários livros já fazem isso: o relato extremamente interessante e cativante de Erik Barnouw, *Documentary: A history of the non-fiction film*; a proveitosa visão geral de Richard Meran Barsam, *Non-fiction film: A critical history*; e o relato minuciosamente organizado de Jack C. Ellis, *The documentary idea: A critical history of english-language documentary film and video*. Embora cada um desses livros tenha seus pontos fortes e fracos, no todo, eles proporcionam uma introdução útil ao desenvolvimento histórico do documentário.

*Introdução ao documentário* complementa esses trabalhos. A ênfase histórica desses outros livros desenvolve com menos detalhes algumas questões e aspectos conceituais sobre o documentário. Quais os modos existentes de fazer documentário, por exemplo, é uma questão parcialmente histórica (modos diferentes tendem a se destacar em épocas diferentes), mas mais basicamente conceitual (é preciso considerar e desenvolver a própria ideia de modos, ou tipos distintos, de documentário antes de aplicá-la historicamente). A maneira pela qual um documentário deve apresentar pessoas reais, em vez de atores treinados, é uma outra questão respondida implicitamente pelos anais do cinema documentário, mas, também ela, necessita ser isolada e esmiuçada se formos enfrentar a ética na prática do documentário, um problema negligenciado pela maioria das histórias do gênero.

*Introdução ao documentário* oferece sugestões e impressões à história do documentário, já que as questões e práticas examinadas aqui surgem na história e não podem ser discutidas independentemente dela. No entanto, este livro não tenta fazer uma cobertura abrangente e equilibrada dos vários cineastas, movimentos e características nacionais importantes no gênero ao longo de sua história. As obras escolhidas para discussão são indicativas de questões específicas ou exemplos de enfoques importantes de certos problemas. Embora ilustrativas, não chegam a compor uma história do gênero.

A identificação de alguns filmes, e não de outros, sugere imediatamente a ideia de um cânone, uma lista de filmes que constitui o melhor da tradição. Tentei evitar a construção de um cânone. Essa atitude tem implicações sobre o funcionamento da história (grandes artistas e grandes trabalhos tomam a dianteira). Meu ponto de vista é que certos artistas, embora extremamente influentes, não são mais do que parte de uma mistura, cozida em fogo lento, de ideias, valores, problemas, tecnologias, estruturas institucionais, patrocínios e formas de expressão que contribuem, todos, para a história do documentário ou de qualquer outro veículo de comunicação.

Portanto, este livro corre o risco de construir um cânone com esse uso seletivo de exemplos, mas também tenta indicar que os trabalhos escolhidos, embora com frequência sejam realizações artística e socialmente extraordinárias, têm pouca importância como monumentos ou ícones incontestes. O que assume prioridade aqui não é qualquer juízo absoluto de seu valor intrínseco, mas a maneira *como* os filmes resolvem problemas e exemplificam soluções, como sugerem tendências, práticas, estilos e questões.

Muitos dos trabalhos a que me refiro em *Introdução ao documentário* já fazem parte de um cânone, posto que são trabalhos frequentemente citados em outras obras e incluídos em cursos. Parece-me mais útil desenvolver as ferramentas conceituais propostas aqui, fazendo referência a trabalhos conhecidos, em vez de me basear demais nos menos acessíveis. Por isso, este livro talvez reforce a ideia de um cânone, entretanto, onde foi possível, escolhi pelo menos dois filmes como exemplo de um determinado caso. Assim, espero oferecer uma interpretação mais completa de como filmes diferentes encontram soluções, no mínimo, ligeiramente diferentes para problemas comuns e sugerir que nenhum filme merece o *status* de melhor, certamente não em um sentido atemporal, a-histórico.

Um último ponto: como introdução que é ao vídeo e ao filme documentário, este livro deixa de lado muitas tendências semelhantes, às vezes, paralelas. As várias formas de realismo em filmes de ficção seriam um exemplo. O docudrama, que tem uma história complexa e mesmo mais fascinante na Inglaterra que nos Estados Unidos, seria outro. Essas formas alternativas de abordar e representar o mundo histórico, da fotografia e do fotojornalismo aos comunicados radiofônicos e às histórias orais, são consideradas periféricas em relação ao foco deste livro. São periféricas apenas porque estão um pouco à margem deste estudo, não porque sejam menos interessantes, mereçam menos atenção ou tenham menos importância. Um estudo que girasse em torno do

fotojornalismo ou da fotomontagem trataria o vídeo e o filme documentário como periféricos no mesmo sentido expresso aqui.

Há uma especificidade no vídeo e no filme documentário que gira em torno do fenômeno de sons e imagens em movimento gravados em meios que permitem um grau notavelmente elevado de fidelidade entre a representação e aquilo a que ela se refere. As formas digitais de representação somam-se aos vários meios que satisfazem esses critérios. Alguns verão uma expansão do documentário em mídias como CD-ROMs ou *websites* interativos dedicados a questões históricas e organizados segundo convenções de representação documental. Vejo aí algo mais próximo da polinização cruzada do que uma expansão literal ou uma continuação direta, já que mídias correlatas intercambiam convenções e tomam emprestadas técnicas uma da outra. Algum dia, os *websites*, como a fotografia antes deles, merecerão história e teoria próprias. Por ora, podemos considerar todas essas mídias muito importantes, mas periféricas em relação a nossa principal preocupação.

Os meios digitais fazem-nos lembrar, ainda mais forçosamente que o filme e o vídeo, de quanto nossa crença na autenticidade da imagem é uma questão de fé, para começar. As técnicas digitais de gravação e edição de imagem podem se iniciar com uma imagem gerada sem referente algum no mundo histórico. Mesmo quando existe um referente, uma pessoa ou um acontecimento real, elas podem modificar sons e imagens de modo que a modificação seja exatamente da mesma ordem e tenha o mesmo *status* que outra que seria chamada de versão "original" do som ou da imagem em outro meio. Cópia e original são apenas sequências de uns e zeros em locais diferentes.

Na verdade, com a tecnologia digital, toda a ideia de original começa a enfraquecer. Contudo, pode-se questionar se essa ideia é necessária à crença que temos na imagem documental. Este livro supõe que o vínculo entre imagens fotográficas, digitais e de vídeo e o que elas representam pode ser extremamente forte, mesmo que inteiramente fabricado. As questões investigadas nesta introdução não se destinam a permitir que decidamos se, ou em que grau, a fabricação aconteceu, para que possamos determinar como o referente "realmente" é ou o que "realmente aconteceu". Elas foram pensadas, sim, para questionar como é aquilo em que estamos dispostos a acreditar nas representações feitas pelas imagens em movimento, quando tal crença pode ser mais, ou menos, garantida e para examinar quais poderiam ser as consequências dessa nossa fé ou crença para a relação com o mundo histórico em que vivemos.

*Introdução ao documentário* investiga as seguintes questões: "Por que as questões éticas são fundamentais para o cinema documentário?", no Capítulo 1. Esse capítulo explora algumas das questões éticas que cercam o documentário e sugere como elas diferem das questões éticas que podem surgir na ficção. No Capítulo 2, perguntamos "Em que os documentários diferem dos outros tipos de filme?" e examinamos várias respostas complementares a essa questão. Esse capítulo proporciona-nos uma primeira experiência da dimensão histórica do documentário e enfatiza características e condições que voltam à baila em diferentes momentos.

O Capítulo 3 pergunta "O que dá aos documentários uma voz própria?". Essa pergunta introduz conceitos da arte da retórica, para mostrar como o documentário tem dívidas com a tradição retórica e como o documentarista frequentemente se assemelha ao orador de antigamente em seu esforço de abordar assuntos ou problemas que clamam por consenso ou solução social. O Capítulo 4 quer saber "De que tratam os documentários?". Ele examina algumas das características dos problemas que servem de conteúdo ou tema ao documentário, especialmente o ponto em que as questões suscitadas pelo documentário escapam da solução científica ou puramente lógica. Elas dependem de suposições e valores que, por serem variáveis, requerem representações como os documentários para persuadir-nos do mérito de um enfoque sobre os outros. O Capítulo 5 pergunta "Como começou o cinema documentário?", para questionar algumas das suposições correntes, segundo as quais o documentário é sinônimo de cinema antigo, como o promovido por Louis Lumière, tal como *Saída dos trabalhadores das fábricas Lumière* (1895), ou o filme de não ficção em geral. Esse capítulo identifica quatro diferentes práticas que concorreram para uma combinação que resultou numa prática de documentário no fim da década de 1920.

O Capítulo 6 propõe-se a responder à pergunta "Que tipos de documentário existem?", identificando seis modos, ou tipos, diferentes de documentário. Cada modo tem seus cineastas exemplares, seus filmes paradigmáticos e suas próprias formas de apoio institucional e de expectativa do público. Em qualquer momento, os seis são viáveis para proporcionar a organização estrutural de um filme, mesmo que esse filme combine livremente os seis modos.

O Capítulo 7 apresenta a questão "Como os documentários têm tratado as questões sociais e políticas?" Como os Capítulos 4 e 5, esse também tem uma dimensão histórica quando examina como o problema

fundamental de comunidade encontra representação no documentário e como esse problema tem laços fortes com questões relativas à nação-estado, ao feminismo, à política de identidade e ao multiculturalismo ou a identidades híbridas.

Por fim, o Capítulo 8 trata da questão de "Como escrever bem sobre o documentário?". Responder a ela implica passar por alguns estágios básicos da construção de um ensaio, fazendo uso de um trabalho escolar hipotético e duas respostas possíveis para ele. Ao apresentar dois ensaios como exemplo, com visões bastante diferentes de um documentário clássico, *Nanook, o esquimó* (1922), de Robert Flaherty, o capítulo tenta mostrar como a perspectiva ou tese de um estudante se torna parte fundamental da resposta escrita a um determinado filme.

Por trás de *Introdução ao documentário*, está a suposição de que a compreensão dos conceitos essenciais da prática do documentário, com a compreensão da história do cinema documentário, oferecem ferramentas extremamente valiosas para o cineasta e também para o crítico. O forte vínculo entre produção e estudo era característico de muitos documentários no passado. Minha esperança é que esse vínculo continue vital no futuro e que os conceitos discutidos aqui ajudem a conservar essa vitalidade.

# 1
# POR QUE AS QUESTÕES ÉTICAS SÃO FUNDAMENTAIS PARA O CINEMA DOCUMENTÁRIO?

## Dois tipos de filme

Todo filme é um documentário. Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela. Na verdade, poderíamos dizer que existem dois tipos de filme: (1) documentários de satisfação de desejos e (2) documentários de representação social. Cada tipo conta uma história, mas essas histórias, ou narrativas, são de espécies diferentes.

Os documentários de satisfação de desejos são o que normalmente chamamos de ficção. Esses filmes expressam de forma tangível nossos desejos e sonhos, nossos pesadelos e terrores. Tornam concretos – visíveis e audíveis – os frutos da imaginação. Expressam aquilo que desejamos, ou tememos, que a realidade seja ou possa vir a ser. Tais filmes transmitem verdades, se assim quisermos. São filmes cujas verdades, cujas ideias e pontos de vista podemos adotar como nossos ou rejeitar. Oferecem-nos mundos a serem explorados e contemplados; ou podemos simplesmente nos deliciar com o prazer de passar do mundo que nos cerca para esses outros mundos de possibilidades infinitas.

Os documentários de representação social são o que normalmente chamamos de não ficção. Esses filmes representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. Tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta. Expressam nossa

compreensão sobre o que a realidade foi, é e o que poderá vir a ser. Esses filmes também transmitem verdades, se assim quisermos. Precisamos avaliar suas reivindicações e afirmações, seus pontos de vista e argumentos relativos ao mundo como o conhecemos, e decidir se merecem que acreditemos neles. Os documentários de representação social proporcionam novas visões de um mundo comum, para que as exploremos e compreendamos.

Como histórias que são, ambos os tipos de filme pedem que os interpretemos. Como "histórias verdadeiras" que são, pedem que acreditemos neles. A interpretação é uma questão de compreender como a forma ou organização do filme transmite significados e valores. A crença depende de como reagimos a esses significados e valores. Podemos acreditar nas verdades das ficções, assim como nas das não ficções: *Um corpo que cai* (Alfred Hitchcock, 1958) pode nos ensinar tanto sobre a natureza da obsessão quanto *The plow that broke the plains* (Pare Lorentz, 1936) sobre a conservação do solo. A crença é encorajada nos documentários, já que eles frequentemente visam exercer um impacto no mundo histórico e, para isso, precisam nos persuadir ou convencer de que um ponto de vista ou enfoque é preferível a outros. A ficção talvez se contente em suspender a *incredulidade* (aceitar o mundo do filme como plausível), mas a não ficção com frequência quer instilar *crença* (aceitar o mundo do filme como real). É isso o que alinha o documentário com a tradição retórica, na qual a eloquência tem um propósito estético e social. Do documentário, não tiramos apenas prazer, mas uma direção também.

É esse o encanto e o poder do documentário. (Daqui em diante, chamaremos de "ficção" os documentários de satisfação de desejos e usaremos simplesmente "documentário" como simplificação da não ficção de representação social.) Literalmente, os documentários dão-nos a capacidade de ver questões oportunas que necessitam de atenção. Vemos visões (fílmicas) do mundo. Essas visões colocam diante de nós questões sociais e atualidades, problemas recorrentes e soluções possíveis. O vínculo entre o documentário e o mundo histórico é forte e profundo. O documentário acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à história social.

Esta introdução às formas de engajamento do documentário no mundo como o conhecemos suscita uma série de perguntas, indicadas pelos títulos dos capítulos. São perguntas comuns, que podemos fazer a nós mesmos, caso queiramos entender o documentário. Cada uma nos leva um pouco mais longe no domínio desse tipo de filme, cada uma nos ajuda a

compreender como surgiu e evoluiu a tradição do documentário e o que ela tem a nos oferecer hoje.

O documentário engaja-se no mundo pela representação, fazendo isso de três maneiras. Em primeiro lugar, os documentários oferecem-nos um retrato ou uma representação reconhecível do mundo. Pela capacidade que têm o filme e a fita de áudio de registrar situações e acontecimentos com notável fidelidade, vemos nos documentários pessoas, lugares e coisas que também poderíamos ver por nós mesmos, fora do cinema. Essa característica, por si só, muitas vezes fornece uma base para a crença: vemos o que estava lá, diante da câmera; deve ser verdade. Esse poder extraordinário da imagem fotográfica não pode ser subestimado, embora esteja sujeito a restrições, porque (1) uma imagem não consegue dizer tudo o que queremos saber sobre o que aconteceu, e (2) as imagens podem ser alteradas tanto durante como após o fato, por meios convencionais e digitais.

Nos documentários, encontramos histórias ou argumentos, evocações ou descrições, que nos permitem ver o mundo de uma nova maneira. A capacidade da imagem fotográfica de reproduzir a aparência do que está diante da câmera nos compele a acreditar que a imagem seja a própria realidade reapresentada diante de nós, ao mesmo tempo em que a história, ou o argumento, apresenta uma maneira distinta de observar essa realidade. Talvez estejamos familiarizados com os problemas da redução de pessoal nas empresas, das linhas de produção globalizadas e do fechamento de indústrias, mas *Roger e eu* (1989), de Michael Moore, oferece-nos um ponto de vista novo e particular sobre esses problemas. Talvez saibamos alguma coisa sobre cirurgia plástica e os debates que cercam os esforços para recuperar a juventude perdida por esse meio, mas *Daisy: The story of a facelift* (1982), de Michael Rubbo, acrescenta àquilo que sabemos a visão pessoal do cineasta.

Em segundo lugar, os documentários também significam ou representam os interesses de outros. A democracia representativa, ao contrário da democracia participativa, funda-se em indivíduos eleitos que representam os interesses de seu eleitorado. (Na democracia participativa, cada indivíduo participa ativamente das decisões políticas em vez de confiar num representante.) Os documentaristas muitas vezes assumem o papel de representantes do público. Eles falam em favor dos interesses de outros, tanto dos sujeitos tema de seus filmes quanto da instituição ou agência que patrocina sua atividade cinematográfica. *O Pentágono à venda* (1971),

produção da rede de notícias CBS sobre as formas de as forças armadas norte-americanas se promoverem e garantirem para si uma fatia considerável da arrecadação de impostos federais, apresenta-se como representante do povo norte-americano que investiga o uso e o abuso do poder político em Washington. Também representa os interesses da rede CBS em promover-se como instituição independente da pressão do governo, comprometida com uma tradição firmemente estabelecida de jornalismo investigativo.

Analogamente, *Nanook, o esquimó* (1922), a excelente história de Robert Flaherty sobre a luta de uma família inuit pela sobrevivência no Ártico, representa a cultura inuit, de um modo que os inuits ainda não estavam preparados para fazer por si mesmos, e também os interesses de Revilion Freres, o patrocinador de Flaherty – pelo menos, por apresentar a caça para obter peles de animais como prática que beneficia tanto inuits como

*Daisy: The story of a facelift* (Michael Rubbo, National Film Board do Canadá, 1982) Michael Rubbo não nos poupa dos detalhes clínicos. Ele mesmo comenta a cena, em voz-*over*, tentando compreender a complexidade dos problemas enquanto as imagens detalham as realidades do processo.

consumidores. E também, um pouco menos abertamente, representa a ideia que Robert Flaherty faz da cultura inuit. A ênfase numa família nuclear, reunida para o filme, e nas habilidades de Nanook como caçador – apesar do fato de que a maioria dos esquimós na década de 1920 já não se fiasse nas técnicas tradicionais mostradas no filme, por exemplo – pertence ao cinema da satisfação de desejos: é uma ficção sobre o tipo de povos e culturas que alguém como Flaherty deseja encontrar no mundo.

Em terceiro lugar, os documentários podem representar o mundo da mesma forma que um advogado representa os interesses de um cliente: colocam diante de nós a defesa de um determinado ponto de vista ou uma determinada interpretação das provas. Nesse sentido, os documentários não defendem simplesmente os outros, representando-os de maneiras que eles próprios não poderiam; os documentários intervêm mais ativamente, afirmam qual é a natureza de um assunto, para conquistar consentimento ou influenciar opiniões. *O Pentágono à venda* advoga a causa de que as forças armadas norte-americanas estimulam agressivamente a ideia de sua própria indispensabilidade e de sua enorme necessidade de financiamento contínuo, preferivelmente multiplicado. *Nanook, o esquimó* representa a luta pela sobrevivência num clima inóspito e inclemente como teste da coragem de um homem e da determinação de uma família. Por intermédio da bravura e do ânimo dessa unidade familiar, com seus papéis sexuais definidos e suas relações tranquilas, chegamos a compreender a dignidade de um povo inteiro. *Daisy: The story of a facelift* representa o caso da construção social da imagem pessoal de maneiras novas e perturbadoras, que combinam os efeitos do condicionamento social, dos procedimentos médicos e das práticas do documentário.

## *A representação do outro*

Os documentários mostram aspectos ou representações auditivas e visuais de uma parte do mundo histórico. Eles significam ou representam os pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições. Também fazem representações, elaboram argumentos ou formulam suas próprias estratégias persuasivas, visando convencer-nos a aceitar suas opiniões. Quanto desses aspectos da representação entra em cena varia de filme para filme, mas a ideia de representação é fundamental para o documentário.

O conceito de representação é aquilo que nos leva a formular a pergunta "por que as questões éticas são fundamentais para o cinema documentário?", que também poderia ser expressa como "o que fazemos com as pessoas quando filmamos um documentário?". Nos filmes de ficção, a resposta é simples: pedimos que façam o que queremos. As "pessoas" são tratadas como atrizes. Seu papel social no processo de filmagem é definido pelo papel tradicional do ator. Indivíduos estabelecem relações contratuais para atuar no filme; o diretor tem o direito, e a obrigação, de obter uma *performance* adequada. O ator é valorizado pela qualidade de sua atuação, não pela fidelidade a seu comportamento ou personalidade habitual. Tanto o ator quanto o cineasta detêm certos direitos, recebem determinada remuneração e trabalham para atender a certas expectativas. (O uso de não atores começa a complicar a questão. Histórias que se baseiam no trabalho de não atores, como muitos dos filmes neorrealistas italianos ou alguns do novo cinema iraniano, frequentemente ocupam parte do terreno indistinto entre ficção e não ficção, entre histórias de satisfação de desejos e histórias de representação social.)

No caso da não ficção, a resposta não é assim tão simples. As "pessoas" são tratadas como *atores sociais*: continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera. Continuam a ser atores culturais e não artistas teatrais. Seu valor para o cineasta consiste não no que promete uma relação contratual, mas no que a própria vida dessas pessoas incorpora. Seu valor reside não nas formas pelas quais disfarçam ou transformam comportamento e personalidade habituais, mas nas formas pelas quais comportamento e personalidade habituais servem às necessidades do cineasta. (Um paralelo entre personagens de documentários e atores tradicionais é que os cineastas geralmente são a favor de indivíduos cujo comportamento espontâneo diante da câmera permite que transmitam uma ideia de complexidade e profundidade semelhante à que valorizamos na atuação de um ator treinado.)

O direito do diretor a uma *performance* é um "direito" que, se exercido, ameaça a atmosfera de autenticidade que cerca o ator social. O grau de mudança de comportamento e personalidade nas pessoas, durante a filmagem, pode introduzir um elemento de ficção no processo do documentário (a raiz do significado de ficção é fazer ou fabricar). Inibição e modificações de comportamento podem se tornar uma forma de deturpação, ou distorção, em um sentido, mas também documentam como o ato de filmar altera a realidade que pretende representar. A famosa série sobre a

família Loud, *An american family* (Craig Gilbert, 1972), com 12 horas de duração, televisionada pela rede PBS, por exemplo, provocou um debate considerável sobre se o comportamento dos Loud e suas relações familiares foram alterados pela filmagem ou simplesmente "capturados" no filme. (Os pais divorciaram-se, o filho revelou-se homossexual; esses acontecimentos tiveram muito peso na série.) E, se esses fatos aconteceram por causa do olho alerta da câmera e da presença dos cineastas, foram essas mudanças incentivadas, mesmo que inadvertidamente, porque aumentavam a intensidade dramática da série?

O que fazer com as pessoas? Formulada de outra maneira, a pergunta é "que responsabilidade têm os cineastas pelos efeitos de seus atos na vida daqueles que são filmados?". A maioria de nós acha que um convite para atuar num filme é uma oportunidade desejável, e mesmo invejável. E se o convite for não para atuarmos num filme, mas para *estarmos* no filme, para sermos nós mesmos no filme? O que os outros pensarão de nós? Como nos julgarão? Que aspectos de nossa vida podem ser revelados e que não previmos? Que pressões, sutilmente indicadas ou abertamente declaradas, entram em jogo para modificar nossa conduta e com que consequências? Essas perguntas têm várias respostas, de acordo com a situação, e são de um tipo diferente das propostas pela maioria das ficções. Elas fazem recair uma parcela de responsabilidade diferente sobre os cineastas que pretendem representar os outros em vez de retratar personagens inventados por eles mesmos. Essas questões adicionam ao documentário um nível de reflexão ética que é bem menos importante no cinema de ficção.

Consideremos *Terra sem pão* (1932), de Luis Buñuel. Nesse filme, Buñuel representa a vida dos habitantes das Hurdes,[1] uma região remota e empobrecida da Espanha, e faz isso com um comentário em voz-*over* violentamente crítico, senão etnocêntrico. "Aqui está outro idiota", diz o narrador no momento em que a cabeça de um habitante das Hurdes se levanta e entra no campo do filme. Em outro momento, vemos um pequeno córrego na montanha enquanto o narrador informa que, "durante o verão, não há outra água senão esta, e os habitantes a utilizam apesar da sujeira repugnante que ela carrega". Tomada ao pé da letra, essa representação injuriosa das pessoas tira nosso fôlego. Como é desrespeitosa, como é

1. Sierra de Las Hurdes, na região da Estremadura, sudoeste da Espanha, na fronteira com Portugal. (N.T.)

*In and out of Africa*
A proprietária de uma galeria de arte, Wendy Engel, avalia as mercadorias de Gabai Baare a fim de escolher artigos para sua loja. A ênfase maior desse filme é na maneira pela qual os objetos adquirem novos significados e valores quando cruzam limites culturais. Nesse processo, Baare desempenha um papel vital, mas que costumeiramente passa despercebido. Sua disposição para permitir que os cineastas criassem significados e valores próprios, baseados em sua atividade, levou-os a conceder a Baare um crédito como cocriador do filme.

exemplo, ficamos sabendo que os habitantes das Hurdes comem carne de cabra só quando o animal morre acidentalmente. O que vemos, porém, é uma cabra que cai da vertente íngreme de uma montanha ao mesmo tempo em que uma pequena quantidade de fumaça de arma de fogo aparece no canto do quadro. O filme é cortado repentinamente para uma vista aérea da cabra morta rolando montanha abaixo. Se foi um acidente, por que foi disparada uma arma? E como é que Buñuel salta de uma posição, a alguma distância do ponto onde a cabra cai, para outra, logo acima da cabra que cai, enquanto o animal ainda está no meio da queda? Com essa representação do incidente, parece que Buñuel dá uma piscadela: ele parece insinuar que essa *não* é uma representação baseada em fatos da vida nas Hurdes presenciados por ele nem um julgamento irrefletidamente ofensivo, mas sim uma *crítica* ou revelação

Na foto: Depois de alguns negócios com brancos...

das formas de representação comuns à descrição de povos tradicionais. Talvez os comentários e julgamentos do filme sejam uma caricatura do tipo de comentário encontrado tanto nos *travelogues* da época como entre muitos espectadores potenciais desse tipo de filme naquele tempo. Talvez Buñuel esteja satirizando uma forma de representação que usa dados documentais para reforçar estereótipos preexistentes. *Terra sem pão*, de seu ponto de vista, pode ser um filme sumamente político, que questiona a própria ética do cinema documentário.

Considerando desse ângulo, já em 1932, Buñuel faz soar uma nota admonitória precoce e importante contra nossa tendência de acreditar piamente no que vemos e ouvimos, correndo o risco de não compreender a ironia de um Buñuel ou as manipulações de uma Riefenstahl. Tanto Leni Riefenstahl constrói um retrato tão sedutor do Partido Nacional Socialista e de seu líder, Adolf Hitler, no comício de 1934 em Nuremberg, em *O triunfo da vontade* (1935), quanto Buñuel constrói um retrato pouco lisonjeiro dos habitantes das Hurdes em *Terra sem pão*. Aceitamos ambos como representação "verdadeira" por nossa própria conta e risco. Talvez Buñuel esteja entre os primeiros cineastas a expor explicitamente a questão da ética no cinema documentário, mas certamente não foi o último.

A ética existe para regular a conduta dos grupos nos assuntos em que regras inflexíveis, ou leis, não bastam. Devemos dizer às pessoas filmadas por nós que elas correm o risco de fazer papel de bobas ou que haverá muitos que julgarão sua conduta de maneira negativa? Deveria Ross McElwee ter explicado às mulheres que filmou em *Sherman's march* (1985), enquanto interagiam com ele em sua viagem pelo Sul, que muitos espectadores as veriam como exemplos de "beldades" sulistas namoradeiras e obcecadas por sexo heterossexual? Deveria Michael Moore ter dito aos habitantes de Flint, em Michigan, entrevistados por ele em *Roger e eu*, que talvez os fizesse parecer tolos, no intuito de fazer que a General Motors parecesse ainda pior? Deveria Jean Rouch ter advertido os membros da tribo hausa, que filmou durante uma sofisticada cerimônia de possessão em *Os loucos senhores* (1955), de que suas atitudes poderiam parecer bizarras, senão bárbaras, àqueles que não estivessem familiarizados com seus costumes e práticas, a despeito do rápido passeio interpretativo que o comentário em voz-*over* proporciona? Deveria Tanya Ballantyne ter advertido o marido da família miserável que retrata em *The things I cannot change* (1966) de que o registro de seu comportamento poderia servir de prova contra ele num tribunal (quando, por exemplo, ele entra numa briga de rua)?

*O triunfo da vontade* (Leni Riefenstahl, 1935)
Ao contrário de *The city* (ver Capítulo 2), *O triunfo da vontade* celebra o poder das massas agrupadas e coreografadas. O *movimento* coordenado das tropas e a cadência da trilha sonora deixam claro que os habitantes da cidade experimentam não alienação, mas êxtase.

Todas essas questões apontam para os efeitos imprevisíveis que um documentário pode ter sobre os que estão representados nele. As considerações éticas tentam minimizar os efeitos prejudiciais. A ética torna-se uma medida de como as negociações sobre a natureza da relação entre o cineasta e seu tema têm consequências tanto para aqueles que estão representados no filme como para os espectadores. Os cineastas que têm a intenção de representar pessoas que não conhecem, mas que tipificam ou detêm um conhecimento especial de um problema ou assunto de interesse, correm o risco de explorá-las. Os cineastas que escolhem observar os outros, sem intervir abertamente em suas atividades, correm o risco de alterar comportamentos e acontecimentos e de serem questionados sobre sua própria sensibilidade. Os cineastas que escolhem trabalhar com pessoas já conhecidas enfrentam o desafio de representar de maneira responsável os pontos comuns, mesmo que isso signifique sacrificar a própria opinião em favor da dos outros. Foi precisamente uma colaboração desse tipo, em que

não se fizeram notar, que Carolyn Strachan e Alessandro Cavadini adotaram conscientemente em *Two laws* (1981), tomando decisões sobre tudo, do tema às lentes da câmera, em diálogo com os aborígines cujo pleito pela recuperação do título de propriedade da terra de seus ancestrais provê o núcleo do filme.

Um teste decisivo comum a todas essas questões éticas é o princípio do "consentimento informado". Esse princípio, fortemente embasado na antropologia, na sociologia, na experimentação médica e em outros campos, afirma que se deve falar aos participantes de um estudo das possíveis consequências de sua participação. Convidar alguém para participar de uma experiência médica que envolva uma droga nova, sem informar que essa droga tem efeitos colaterais potencialmente perigosos, que pode não ser um tratamento eficaz e que pode ou não ser um placebo, viola a ética médica. O indivíduo talvez consinta em participar, porque não pode arcar com os custos do tratamento convencional, por exemplo, mas não será capaz de consentir baseado em informações claras sem uma explicação conscienciosa do projeto e dos riscos do experimento.

Convidar alguém para participar de um filme sobre a própria família, o desemprego, as possibilidades de romance na era nuclear (que é como Ross McElwee descreve seu objetivo em *Sherman's march*) ou acompanhar alguém durante todo o processo de uma cirurgia de rejuvenescimento do rosto, como Michael Rubbo faz em *Daisy*, traz questões menos simples. Quais as consequências ou os riscos que os cineastas devem informar às pessoas que aparecem em seus filmes? Até que ponto o cineasta pode revelar honestamente suas intenções ou prever os efeitos reais de um filme?

O que é uma prática enganosa? É aceitável fingir interesse nas realizações de uma empresa, a fim de obter dados sobre práticas de trabalho perigosas? É lícito filmar atos ilícitos (o uso de cocaína ou o furto de veículos, por exemplo), para fazer um documentário sobre um homem de negócios bem-sucedido, mas seriamente estressado, ou sobre uma gangue urbana? Que obrigação têm os documentaristas com as pessoas que são tema de seus filmes, no que diz respeito ao público ou à própria concepção de verdade? Está certo fazer a *miss* Michigan parecer uma boba, perguntando a ela qual sua opinião sobre a economia local, a fim de ridicularizar a irrelevância de concursos de beleza no caso dos prejuízos resultantes do fechamento das fábricas de automóveis em Flint, como faz Michael Moore em uma cena de *Roger e eu*?

Um exemplo concreto de tais questões está numa cena de *Basquete blues* (1994), em que os cineastas vão com Arthur Agee até um *playground* local. Arthur é um dos dois jovens cuja esperança de chegar à NBA (National Basketball Association) forma a base do filme. Mas, enquanto Arthur treina no primeiro plano, a câmera grava o pai dele vendendo drogas no segundo plano. Deveriam os cineastas ter incluído essa cena no filme? Ela compromete o senhor Agee ou corre o risco de se constituir prova contra ele num tribunal? Para responder a essas perguntas, os cineastas consultaram advogados, que julgaram o nível de detalhamento da imagem insuficiente para servir de prova, e discutiram o assunto com a família Agee. Estavam dispostos a retirar a cena se alguém assim desejasse. Mas a família, incluindo o senhor Agee, achou que ela deveria ser mantida. O senhor Agee foi preso logo depois, sob acusação de envolvimento com drogas, um acontecimento que o transformou, ao ser solto, num pai muito mais responsável. Ele achou que a cena ajudou a dar um tom dramático a seu progresso como pai ao longo do tempo.

Levando em consideração que a maioria dos cineastas age como representante das pessoas que são filmadas ou da instituição patrocinadora, e não como membro da comunidade, frequentemente surgem tensões entre o desejo do cineasta de fazer um filme marcante e o desejo dos indivíduos de ter respeitados seus direitos sociais e sua dignidade pessoal. O filme de Mitchell Block, *No lies* (1973), deixa isso muito claro. Todo o filme se passa dentro do apartamento de uma jovem a quem o cineasta visita com sua câmera portátil. Ele conversa desinteressadamente com ela enquanto filma, parecendo treinar suas habilidades de cineasta, até que uma pergunta fortuita revela um acontecimento traumático: a jovem fora estuprada recentemente. O que o cineasta deveria fazer? Parar de filmar e consolá-la como amigo? Continuar filmando e fazer um filme que pudesse auxiliar nossa compreensão sobre essa forma criminosa de comportamento? O cineasta escolhe continuar filmando. Suas perguntas tornam-se cada vez mais investigativas e pessoais. Ele diz duvidar que o estupro tenha realmente acontecido, o que causa muita angústia na moça. Finalmente, conforme o curta vai sendo concluído, ele parece se dar conta de que foi longe demais e concorda em parar de filmar.

O que dizer da conduta do jovem? O filme de Block seria de uma insensibilidade grotesca se ele mesmo fosse o cineasta e se os acontecimentos que presenciamos fossem inteiramente autênticos. *No lies*, porém, funciona mais ou menos como *Terra sem pão*: questiona valores que, a princípio, parece aceitar. Block faz uma manobra calculada para dizer o que pensa: ficamos

sabendo, nos créditos finais, que os dois atores sociais são, na verdade, atores profissionais e que sua interação não foi espontânea, ela seguiu um roteiro. *No lies* funciona como um metacomentário sobre o próprio ato de filmar, sugerindo que nós, como público, somos colocados numa posição semelhante à da jovem. Também estamos sujeitos às manipulações e manobras do cineasta, e também nós podemos ser perturbados e angustiados

*No lies* (Mitchell Block, 1973)
A "equipe de produção" em ação. Em *No lies*, uma única pessoa filma o que vemos. Nesse caso, ao saber que o câmera não é o cineasta verdadeiro, talvez terminemos nos perguntando se fomos enganados. No entanto, talvez cheguemos à conclusão de que Mitchell Block tomou uma decisão sensata ao contratar atores para os papéis do cineasta e da moça, dada a natureza extremamente invasiva das perguntas do cineasta.

---

Na foto: ...*No lies*

As perguntas de um entrevistador despem a jovem de suas defesas, revelando o trauma de uma violência sexual, nesse filme extraordinário, que explora o limite entre ficção e documentário. Um filme de Mitchell W. Block.
Para informações: (213) 396-4774
Direct Cinema Limited
P.O. Box 69799
Los Angeles, CA 90069

por elas. Ficamos perturbados não só com o interrogatório agressivo do cineasta na tela, mas também com a representação deliberadamente deturpada que o cineasta (Block) faz fora da tela a respeito do *status* do filme como ficção com vínculos contratuais com atores. Em um sentido, o filme torna-se um segundo estupro, uma nova forma de violência e, mais importante, torna-se um comentário sobre essa forma de agressão e sobre o risco de fazer das pessoas vítimas, para que possamos conhecer seu sofrimento e seu infortúnio.

As questões éticas surgem frequentemente quando se trata da pergunta "no documentário, como devemos tratar as pessoas que filmamos?", em razão do grau de separação entre o cineasta e as pessoas que ele filma. Os cineastas, principalmente os jornalísticos, pertencem a organizações e instituições com seus próprios padrões e costumes. Mesmo os cineastas independentes geralmente se veem como artistas profissionais, que seguem uma carreira mais do que se dedicam a representar os interesses de um grupo ou de uma clientela especial. O conflito é inevitável nessas condições. Desenvolver respeito ético passa a ser parte fundamental da formação profissional do documentarista.

## *Cineastas, pessoas, públicos*

"Como devemos tratar as pessoas que filmamos?" é uma pergunta que também nos faz lembrar das várias formas que os cineastas podem escolher para representar o outro. Alianças muito diferentes podem tomar forma na interação tripolar de (1) cineasta, (2) temas ou atores sociais e (3) público ou espectadores. Um modo conveniente de pensar essa interação consiste na formulação verbal dessa relação tripolar. A mais clássica é:

*Eu* falo *deles* para *você*.

*Eu*. O cineasta assume uma persona individual, diretamente ou usando um substituto. Um substituto típico é o narrador com voz de Deus, que ouvimos em voz-*over*, mas a quem não vemos. Essa voz anônima e substituta surgiu na década de 1930, como uma forma conveniente de descrever uma situação ou problema, apresentar um argumento, propor uma solução e, às vezes, evocar um tom ou estado de ânimo poético. Filmes como *Correio noturno* (1936) e *Song of Ceylon* (1934) traduzem o serviço postal britânico e a cultura cingalesa, respectivamente, num tom poético, que torna a

transmissão de informação secundária em relação à construção de um ânimo respeitoso, um tanto romantizado. A voz de Deus e a correspondente voz da autoridade – alguém que vemos e ouvimos, que fala em nome do filme, como Roger Mudd em *O Pentágono à venda* ou Michael Rubbo em *Daisy: The story of a facelift* – persistem como característica dominante do documentário (e também dos noticiários televisivos).

Outra possibilidade é o próprio cineasta falar, diante da câmera, como em *Sherman's march* e *Roger e eu*, ou em voz-*over*, quando pode ser ouvido, mas não visto, como em *Na linha da morte* (1987), filme de Errol Morris sobre um homem injustamente condenado por assassinato, e em *Reagrupamento* (1982), de Trinh T. Minh-ha, sobre os problemas e as convenções do filme etnográfico. Nesses casos, o cineasta torna-se uma persona ou personagem em seu próprio filme, além de ser seu criador. Esse personagem pode ser pouco desenvolvido, como em *Reagrupamento*, no qual aprendemos muito pouco sobre a própria Trinh; ou bastante desenvolvido, como no caso de *Roger e eu*, em que Michael Moore representa um pobre coitado dotado de consciência social, que fará tudo o que for necessário para chegar ao fundo de questões sociais prementes, uma persona que também adotou em seu trabalho posterior (*TV Nation*, 1994; *Pets or meat*, 1992; *The big one*, 1997).

Falar na primeira pessoa aproxima o documentário do diário, do ensaio e de aspectos do filme e do vídeo experimental ou de vanguarda. A ênfase pode se transferir da tentativa de persuadir o público de um determinado ponto de vista ou enfoque sobre um problema para a representação de uma opinião pessoal, claramente subjetiva. Da persuasão, a ênfase desloca-se para a expressão. O que ganha expressão é o ponto de vista pessoal e a visão singular do cineasta. O que faz disso um documentário é que essa expressividade continua ligada às representações sobre o mundo social e histórico dirigidas aos espectadores. Grande parte do "novo jornalismo" (por exemplo, *Slouching toward Las Vegas*, de Hunter Thompson) e do cinema documentário influenciado por ele, como o de Michael Rubbo, enfatiza justamente essa combinação de uma voz idiossincrática ou pessoal com informações sobre uma questão específica.

*Falar de*. O cineasta representa outras pessoas. A ideia de falar sobre um tópico ou assunto, uma pessoa ou indivíduo, empresta um ar de importância cívica a esse trabalho. Falar de alguma coisa pode incluir a narração de uma história, a criação de um estado de ânimo poético ou a construção de uma narrativa, a exemplo da história de como o correio chega a seu destino ou de

como Nanook consegue encontrar comida para sua família, mas também implica um desejo voltado para o conteúdo, um desejo de transmitir informação, basear-se em fatos e expressar opiniões sobre o mundo que compartilhamos. Comparada com "que história vou contar?", a pergunta "sobre o que vou falar?" dirige nossos pensamentos para a esfera pública e para o ato social de falar aos outros sobre um tópico de interesse comum. Nem todos os documentários adotam essa postura, mas ela está entre as formas mais comuns de estruturar um documentário.

*Eles*. O pronome na terceira pessoa implica uma separação entre aquele que fala e aquele de quem se fala. O eu que fala não é idêntico àquele de quem ele fala. Como público, temos a sensação de que as pessoas no filme estão lá para nosso exame e edificação. Elas podem ser apresentadas como indivíduos plenos, bem-acabados, com psicologias complexas, uma tendência perceptível especialmente em documentários observativos (discutidos no Capítulo 6), mas, com a mesma frequência, parecem estar diante de nós como exemplos ou ilustrações, manifestações de uma situação ou acontecimento que ocorreu no mundo. Isso parece reduzir ou diminuir as pessoas que são tema do filme, mas pode ser extremamente convincente e eficaz. Rodney King, por exemplo, não aparece como um personagem maduro nas tomadas originais da surra que levou da polícia de Los Angeles, contudo a força dessas imagens e o choque que provocam dependem mais de sua pretensao de autenticidade do que do retrato que ela faz de uma personalidade. Mesmo nesses casos, "eles" permanecem a distância, sem ser representados para nós com a complexidade que encontraríamos na ficção. Para alguns, isso diminui o prazer do documentário; no mínimo, sugere que busquemos prazer e satisfação em outras partes da representação documental.

*Você*. Como "eles", "você" sugere uma separação. Uma pessoa fala e a outra escuta. O cineasta fala e o público vê. O documentário, assim, pertence a um discurso ou estrutura *institucional*. Pessoas com um conhecimento especializado, os documentaristas, dirigem-se a nós como membros de um público geral ou como algum elemento específico dele. Como público, estamos tipicamente separados tanto do ato de representação como do tema representado. Ocupamos um tempo e um espaço social diferente de ambos; como espectadores e parte do público, temos papel e identidade próprios, que são em si mesmos aspectos distintos de nossa própria persona social: assistimos ao filme como espectadores, parte do público, embora parte de nosso motivo para agir assim possa estar no fato de que o filme fala de pessoas

e assuntos cuja experiência real se iguala à nossa ou contrasta com ela. "Eles" também podem ser maridos ou mulheres, advogados ou contadores, estudantes ou atletas, e suas ações talvez sejam instrutivas para nós de maneira mais direta do que esperamos na ficção. Não precisamos perguntar se recrutas verdadeiros do exército são como o personagem de Demi Moore em *Até o limite da honra* (1997), de Ridley Scott; podemos ver recrutas de verdade no documentário de Joan Churchill e Nick Broomfield, *Soldier girls* (1980). Talvez possamos traçar analogias sobre a conduta humana com base nos acontecimentos dramáticos de *Até o limite da honra*, no entanto, podemos tirar conclusões sobre a conduta humana baseados nos acontecimentos reais apresentados em *Soldier girls*.

"Você" é ativado como público quando o cineasta transmite a sensação de que está, de fato, falando conosco, de que o filme nos atinge de alguma forma. Sem essa sensação, podemos até estar presentes, mas não assistimos ao filme. Os cineastas têm de encontrar um modo de ativar a percepção de nós mesmos, tanto como aqueles para quem o cineasta fala (sobre alguém ou alguma coisa) quanto como membros de um grupo ou coletividade, um público para o qual o assunto tem importância. A forma usual de fazer isso é recorrendo a técnicas de retórica (discutidas no Capítulo 4).

A retórica é a forma de discurso usada para persuadir ou convencer os outros de um assunto para o qual não existe solução ou resposta definida, inequívoca. Num processo judicial, culpa ou inocência frequentemente não dependem só de provas, mas também da força de persuasão dos argumentos construídos para interpretá-las. O julgamento de O.J. Simpson é um exemplo soberbo, já que havia uma quantidade enorme de provas incriminatórias. Mesmo assim, os advogados de defesa construíram um argumento eficaz, segundo o qual essas provas poderiam ter sido fabricadas e o seu valor era suspeito. O julgamento da verdade, o veredito, está fora dos domínios da ciência, da poesia ou da narração de histórias. Ele se passa na arena da batalha retórica, onde também trabalha a maioria dos documentários.

A retórica difere do raciocínio utilizado para chegar a uma demonstração matemática ou a uma conclusão científica; esses processos lógicos têm seus próprios axiomas, e geralmente tratam de problemas para os quais existe uma e apenas uma solução, dado um conjunto específico de suposições iniciais. A retórica também difere do discurso poético ou narrativo, que visa menos nos convencer de uma questão social do que nos oferecer uma experiência estética ou o envolvimento num mundo

imaginário. Ainda assim, a retórica pode facilmente usar a poética, a narrativa ou os elementos lógicos. No entanto, esses elementos são utilizados para nos convencer de um assunto para o qual é possível mais de um ponto de vista ou conclusão.

*Le sang des bêtes* (1949), de Georges Franju, por exemplo, usa ironia e imagens surreais para persuadir-nos da estranheza do abate de gado na década de 1940 na França, mas de um modo que ainda possamos continuar gostando de carne, ao passo que, nos Estados Unidos dos anos 70, Frederick Wiseman, em *Meat* (1976), observa as atividades em um matadouro do meio-oeste norte-americano com notável distanciamento, para mostrar a natureza rotineira das interações humanas de trabalhadores e supervisores, homens e animais. Wiseman enfoca questões de trabalho; Franju, questões de costume. Wiseman vê os trabalhadores como assalariados típicos ou representativos de um contexto de gerenciamento de mão de obra; Franju vê os trabalhadores como figuras míticas, que realizam proezas estarrecedoras. Em ambos os casos, escolhas retóricas e estilísticas específicas operam para ativar a sensação de que estão falando conosco e de que estamos sendo envolvidos de maneira específica.

*Eu falo deles para você* talvez seja a formulação mais corriqueira da relação tripolar entre cineasta, tema e público, mas certamente não é a única. Pode-se fazer um gráfico com todas as variações de pronome cabíveis nessa sentença. Cada variação carregaria um conjunto diferente de implicações para as relações entre cineastas, temas e espectadores. Algumas das mais pertinentes são esboçadas a seguir.

*Ele fala deles – ou de alguma coisa – para nós.* Essa formulação denuncia uma ideia de separação, senão de alienação, entre quem fala e seu público. O filme, ou o vídeo, endereçado a nós, parece provir de uma fonte que carece de individualidade. Ele se dirige a um sujeito igualmente separado de nós, mesmo que próximo. Essa formulação caracteriza o que poderíamos chamar de discurso institucional, em que o filme, frequentemente por meio de um comentário em voz-*over*, talvez mesmo um narrador com voz de Deus, uma voz masculina grave, nos informa algum aspecto do mundo de maneira impessoal, mas fidedigna.

O filme parece falar para "nós", mas dirige-se a um público em boa parte indiferenciado. Devemos assistir ao filme porque ele supõe que queremos ou precisamos conhecer o assunto de que trata. Filmes informativos e mensagens publicitárias, incluindo *trailers* de filmes a serem

lançados, muitas vezes adotam essa estrutura. *The river*, por exemplo, não apenas utiliza um narrador estentóreo, como também se refere constantemente ao que "nós" fizemos à terra e ao que "nós" podemos fazer para mudar as coisas, embora, hoje, o verdadeiro culpado esteja bem distante de você ou de mim.

Filmes desse tipo não parecem vir de nenhum lugar em especial. Não são obra de um indivíduo específico a quem poderíamos chamar de cineasta; com frequência, não são nem mesmo obra de uma instituição identificável, como o canal de notícias CNN e seus representantes visíveis na tela (âncoras, repórteres, entrevistados). Eles chegam a nós como elocuções de um "ele" que permanece impessoal e não identificado. (Esse "ele" ou "ela" pode ser a comunidade científica, o sistema médico, o governo ou a indústria da propaganda, por exemplo.) "Ele" fala para um "nós" que pode ser função mais da demografia do que da coletividade. Tais obras transmitem informação, atribuem valores ou instigam ações que nos convidam a encontrar um senso de comunidade dentro de uma estrutura que pode ser friamente fatual ou emocionalmente carregada, mas raramente está organizado para ir além de uma concepção estatística, genérica ou abstrata de quem somos "nós".

*Eu falo – ou nós falamos – de nós para você.* Essa formulação desloca o cineasta da posição em que estava separado daqueles a quem representa para uma posição de unidade com estes últimos. O cineasta e aqueles que representam seu tema pertencem ao mesmo grupo. No cinema antropológico, a mudança para essa formulação recebe o nome de "autoetnografia": refere-se ao empenho de povos indígenas em fazer filmes e vídeos sobre sua própria cultura, de forma que possam representá-la para "nós", os que estão de fora. Os índios caiapós da bacia do rio Amazonas são excepcionalmente ativos nessa prática; usam seus vídeos para influenciar os políticos brasileiros, em defesa de políticas que protejam sua terra natal do desenvolvimento e da exploração.

Frequentemente, esse senso de unidade articula-se em torno da representação da família. Alan Berliner, por exemplo, fez dois filmes excepcionais sobre, respectivamente, seu avô e seu pai, *Intimate stranger* (1992) e *Nobody's business* (1996). Marlene Booth fez um filme intrigante sobre a experiência de sua família, composta por judeus predominantemente aculturados, que viviam no estado de Iowa: *Yidl in the middle* (1998). Depois de descobrir, já adulta, que o pai era judeu, Lisa Lewenz, em *Letter without words* (1999), viaja para a Europa para compreender como vivia sua família na

Alemanha da década de 1930. Num filme que mistura representações encenadas com representações documentais, *Finding Christa* (1991), Camille Billops descreve seu reencontro com a filha já adulta, dada para adoção quando menina.

Ao falar de um "nós" que inclui o cineasta, esses filmes alcançam um grau de intimidade que pode ser bastante comovente.

Um dos exemplos mais surpreendentes de voz na primeira pessoa em um documentário é o extraordinário vídeo de Marlon Riggs, *Línguas desatadas* (1989). Nele, Riggs fala do que significa ser negro e homossexual. Ele e outros atores sociais falam dentro e fora de campo sobre suas experiências de negros homossexuais. Alguns recitam poesias, alguns contam histórias, alguns participam de esquetes e reconstituições. Essas não são as vozes regulamentares da autoridade. Não estão despojadas de identidade étnica ou de idiossincrasias coloquiais, a fim de aproximar-se da norma do inglês dominante, branco, sem sotaque regional. Inflexão, ritmo, cadência e estilo atestam o poder da percepção individual e a força da expressão pessoal, que fazem de *Línguas desatadas* um dos marcos da produção recente de documentários.

Essas e outras formulações transmitem uma ideia de como o cineasta adota uma posição específica em relação àqueles que estão representados no filme e àqueles a quem o filme se dirige. Essa posição exige negociação e consentimento. Ela comprova as reflexões éticas que entraram na concepção do filme. Sugere que tipo de relação se espera que o espectador tenha com o cineasta e seus temas. Perguntar o que fazemos com as pessoas quando fazemos um documentário implica perguntar o que fazemos com os cineastas, os espectadores e também com aqueles que são tema do filme. Suposições sobre as relações que deveriam existir entre os três percorrem um longo caminho para determinar o tipo de vídeo ou filme documentário resultante, a qualidade da relação que ele tem com seus temas e o efeito que exerce no público. As suposições variam muito, como veremos, mas a questão subjacente quanto ao que fazer com as pessoas persiste como questão fundamental da ética do cinema documentário.

# 2
# EM QUE OS DOCUMENTÁRIOS DIFEREM DOS OUTROS TIPOS DE FILME?

## *Um exercício de definição*

**A** definição de "documentário" não é mais fácil do que a de "amor" ou de "cultura". Seu significado não pode ser reduzido a um verbete de dicionário, como "temperatura" ou "sal de cozinha". Não é uma definição completa em si mesma, que possa ser abarcada por um enunciado que, no caso do "sal de cozinha", por exemplo, diga tratar-se do composto químico de um átomo de sódio e um de cloro (NaCl). A definição de "documentário" é sempre relativa ou comparativa. Assim como amor adquire significado em comparação com indiferença ou ódio, e cultura adquire significado quando contrastada com barbárie ou caos, o documentário define-se pelo contraste com filme de ficção ou filme experimental e de vanguarda.

Se o documentário fosse uma *reprodução* da realidade, esses problemas seriam bem menos graves. Teríamos simplesmente a réplica ou cópia de algo já existente. Mas ele não é uma reprodução da realidade, é uma *representação* do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares. Julgamos uma reprodução por sua fidelidade ao original – sua capacidade de se parecer com o original, de atuar como ele e de servir aos mesmos propósitos. Julgamos uma representação mais pela natureza do prazer que ela proporciona, pelo valor das ideias ou do conhecimento que oferece e pela qualidade da

orientação ou da direção, do tom ou do ponto de vista que instila. Esperamos mais da representação que da reprodução.

Na fotografia, percebeu-se isso rapidamente. *The elements of a pictorial photograph*, o guia da boa fotografia escrito por Henry Peach Robinson em 1896, advertia os iniciantes: "A ilusão imitativa é uma armadilha para o vulgo. Uma cena pode, e deve, ser representada fielmente, mas alguns artistas conseguem ver e representar mais verdades, e verdades maiores, do que qualquer transeunte conseguiria observar... O fotógrafo que vê mais representa mais verdades mais fielmente que outro." (O próprio Robinson, fotógrafo muito respeitado, às vezes combinava mais de um negativo para produzir o efeito desejado nas cópias acabadas.)

Documentário é o que poderíamos chamar de "conceito vago". Nem todos os filmes classificados como documentário se parecem, assim como muitos tipos diferentes de meios de transporte são todos considerados "veículos". Como sugerem as formulações que vimos no Capítulo 1, um documentário organizado como *Ele fala deles para nós* tem qualidades e afetos muito diferentes de outro, organizado como *Nós falamos sobre nós para eles*. No entanto, essas diferenças são apenas o começo. Como veremos, existem várias distinções entre um documentário e outro, embora, apesar delas, continuemos a pensar em todo um conjunto de filmes como documentários.

Os documentários não adotam um conjunto fixo de técnicas, não tratam de apenas um conjunto de questões, não apresentam apenas um conjunto de formas ou estilos. Nem todos os documentários exibem um conjunto único de características comuns. A prática do documentário é uma arena onde as coisas mudam. Abordagens alternativas são constantemente tentadas e, em seguida, adotadas por outros cineastas ou abandonadas. Existe contestação. Sobressaem-se obras prototípicas, que outras emulam sem jamais serem capazes de copiar ou imitar completamente. Aparecem casos exemplares, que desafiam as convenções e definem os limites da prática do documentário. Eles expandem e, às vezes, alteram esses limites.

Mais do que proclamar uma definição que estabeleça de uma vez por todas o que é e o que não é documentário, precisamos examinar os modelos e protótipos, os casos exemplares e as inovações, como sinais nessa imensa arena em que atua e evolui o documentário. A imprecisão da definição resulta, em parte, do fato de que definições mudam com o tempo e, em parte, do fato de que, em nenhum momento, uma definição abarca todos filmes que poderíamos considerar documentários. A utilidade dos protótipos como

definição é que eles geralmente propõem qualidades ou características exemplares, sem exigir que todos os documentários contenham todas elas. *Nanook, o esquimó* mantém-se como documentário prototípico, embora muitos filmes como ele – fundamentados na simples narrativa de aventuras para organizar os acontecimentos, no indivíduo exemplar ou representativo e na suposição de que podemos entender características culturais maiores entendendo o comportamento individual – também rejeitem o romantismo, a ênfase num meio ambiente natural desafiador e os elementos às vezes condescendentes de *Nanook*. Na verdade, alguns filmes de ficção, como *Ladrões de bicicleta* (1947), de Vittorio de Sica, também compartilham essas características com *Nanook*, sem, de modo algum, serem considerados documentários.

Novos protótipos, como *Correio noturno* ou a série *Por que lutamos* (1942-1945), podem rejeitar as características que predominavam anteriormente em filmes como *Nanook*, em favor de características novas, como o comentário em voz-*over* ou o desvio do ator social individual para tipos ou grupos representativos e para o desenrolar de um acontecimento, processo ou desenvolvimento histórico em termos mais amplos e impessoais (poética ou prosaicamente apresentados). Analogamente, se considerarmos *A escola* (1968), de Frederick Wiseman, como protótipo ou modelo de cinema observativo, notaremos que esse filme recusa qualquer forma de comentário em voz-*over*, embora esse recurso tenha sido considerado um dos traços mais característicos do documentário até a década de 1960.

Podemos compreender melhor como definir o documentário abordando-o de quatro ângulos diferentes: o das instituições, o dos profissionais, o dos textos (filmes e vídeos) e o do público.

## A estrutura institucional

Pode parecer circular, mas uma maneira de definir documentário é dizer que "os documentários são aquilo que fazem as organizações e instituições que os produzem". Se John Grierson chama *Correio noturno* de documentário ou se o Discovery Channel chama um programa de documentário, então, esses filmes já chegam rotulados como documentários, antes de qualquer iniciativa do crítico ou do espectador. É o mesmo que dizer que o longa-metragem hollywoodiano é aquilo que os estúdios de Hollywood

produzem. Apesar da circularidade, essa definição funciona como um primeiro sinal de que determinada obra pode ser considerada um documentário. O contexto dá esse sinal; seria bobagem ignorá-lo, mesmo que a definição não seja exaustiva. Levando em consideração o patrocinador – seja ele o National Film Board canadense, o canal de notícias Fox, o History Channel ou Michael Moore –, fazemos certas suposições acerca do *status* de documentário de um filme e acerca do seu provável grau de objetividade, confiabilidade e credibilidade. Pressupomos seu *status* de não ficção e a referência que faz ao mundo histórico que compartilhamos, e não a um mundo imaginado pelo cineasta.

Os segmentos que compõem o noticiário *60 Minutes* da rede CBS, por exemplo, são em geral considerados, em primeiro lugar, exemplos de relato jornalístico, porque simplesmente esse é o tipo de programa que *60 Minutes* é. Supomos que os segmentos se referem a pessoas e acontecimentos reais, que os padrões de objetividade jornalística são observados, que podemos contar com o fato de que cada história será divertida e informativa, e que quaisquer alegações serão sustentadas por uma exposição verossímil de provas. Exibidos em outro cenário, esses episódios poderiam se parecer mais com melodramas ou docudramas, dada a intensidade emocional que atingem e o grau elevado de elaboração dos conflitos que se apresentam, mas essas alternativas ficam obscurecidas quando toda a estrutura institucional entra em ação para assegurar que elas são, de fato, reportagens documentais. De modo análogo, filmes exibidos nas séries do Public Broadcasting System (PBS), como *POV* e *Frontline*, são considerados documentários, porque essas séries sempre exibem documentários. Programas do Discovery Channel são, a menos que se prove o contrário, tratados como documentários porque esse canal é dedicado a transmitir material documental. Saber de onde vem um filme ou vídeo ou em que canal ele é exibido é um importante indício de como devemos classificá-lo.

Filmes como *This is Spinal Tap* (Rob Reiner, 1982) construíram esse tipo de estrutura institucional dentro do próprio filme, de maneira maliciosa ou irônica: o filme apresenta-se como documentário, só para revelar-se uma fabricação ou a simulação de um documentário. Se levarmos a sério essa autodescrição, acreditaremos que Spinal Tap é uma banda de *rock* de verdade. Como uma banda tinha de ser criada para o filme, exatamente como uma "bruxa de Blair" teve de ser criada para *A bruxa de Blair*, não estamos errados. O que talvez não percebamos é que nem a banda de *rock* nem a bruxa existiam antes da produção desses filmes. Tais obras passaram a ser chamadas de

*mockumentaries* (falsos documentários) ou "pseudodocumentários". Muito de seu impacto irônico depende da habilidade com que, pelo menos parcialmente, nos induzem a crer que assistimos a um documentário simplesmente porque nos disseram que aquilo que vemos é um documentário.

Uma estrutura institucional também impõe uma maneira institucional de ver e falar, que funciona como um conjunto de limites, ou convenções, tanto para o cineasta como para o público. Dizer que "é óbvio" que um documentário terá um comentário em voz-*over*, ou que "todo mundo sabe" que um documentário deve apresentar ambos os lados da questão, é dizer o que é esperado dentro de uma estrutura institucional específica. O comentário em voz-*over*, às vezes poético, às vezes fatual, mas quase onipresente, era uma convenção bem-estabelecida nas unidades de produção de filmes patrocinadas pelo governo e lideradas por John Grierson na Inglaterra dos anos 30. E o equilíbrio jornalístico, no sentido de não tomar partido abertamente, mas nem sempre no sentido de cobrir todos os pontos de vista possíveis, prevalece nas divisões de notícias das redes de televisão até hoje.

Durante muito tempo, achava-se natural que os documentários falassem de tudo, menos de si mesmos. Estratégias reflexivas que questionam o ato de representação abalam a suposição de que o documentário se funda na capacidade do filme de capturar a realidade. Lembrar os espectadores da construção da realidade a que assistimos, do elemento *criativo* presente na famosa definição de John Grierson do documentário como "o tratamento criativo da realidade", destrói a própria pretensão à verdade e à autenticidade da qual o documentário depende. Se não podemos considerar suas imagens o testemunho visível da natureza de uma parte específica do mundo histórico, podemos considerá-las testemunho do quê? Ao suprimir essa pergunta, a estrutura institucional do documentário suprime grande parte da complexidade da relação entre representação e realidade, e também adquire uma clareza ou simplicidade que deixa subentendido que os documentários têm acesso direto e verdadeiro ao real. Isso funciona como um dos principais atrativos do gênero.

Com as agências financiadoras da produção de documentários, funciona um circuito distinto de distribuidores e exibidores, que sustenta a circulação desses filmes. Essas agências operam tangencialmente as cadeias de salas de cinema dominantes, que se especializam em filmes de ficção tradicionais. Às vezes, uma organização, como as redes de notícias da televisão, produz, distribui e exibe documentários; às vezes, os distribuidores

*Always for pleasure* (Les Blank, 1978). Fotografia gentilmente cedida por Les Blank e Flower Films.
Os filmes de Les Blank são difíceis de classificar. Os livros sobre documentário e filme etnográfico às vezes negligenciam sua obra, embora filmes como este, a respeito de aspectos das festividades da terça-feira gorda em New Orleans (*Mardi Gras*), exibam características importantes desses dois tipos de cinema. Blank, como a maioria dos documentaristas talentosos, não segue regras ou protocolos: ele não se preocupa com onde e como seus filmes se encaixam nas categorias. São evitados o comentário em voz-*over*, as perspectivas políticas, os problemas identificáveis e as soluções potenciais, resultado da ênfase descritiva em experiências positivas e frequentemente exuberantes.

são entidades diferentes – como, em grande medida, o Discovery Channel – e distribuidores de filmes especializados – como Women Make Movies, New Day Films ou Third World Newsreel –, que adquirem documentários produzidos por outros. Outras agências, como a Corporation for Public Broadcasting e o British Film Institute, dão apoio financeiro ao documentário, assim como a outros tipos de trabalho. Outras ainda, como a Film Arts Foundation, a Foundation for Independent Film and Video, o European Documentary Film Institute ou a International Documentary Association, oferecem apoio profissional aos próprios documentaristas, exatamente como a Academy of Motion Picture Arts and Sciences faz pelos cineastas de Hollywood.

## A comunidade dos profissionais

Os cineastas que fazem documentários, bem como as instituições que os financiam, nutrem certas suposições e expectativas sobre o que fazem. Embora toda estrutura institucional imponha limites e convenções, os cineastas não precisam acatá-las inteiramente. A tensão entre expectativas instituídas e inovação individual revela-se, com frequência, uma fonte de mudança.

Os documentaristas compartilham o encargo, autoimposto, de representar o mundo histórico em vez de inventar criativamente mundos alternativos. Eles se reúnem em festivais de cinema especializados em documentários, como Hot Springs (EUA), Yamagata (Japão) ou Amsterdam International (Países Baixos), escrevem artigos e dão entrevistas para os mesmos jornais, como *Release Print*, *Documentary* e *Dox*. Debatem questões sociais, como os efeitos da poluição e a natureza da identidade sexual, e exploram assuntos técnicos, como a autenticidade das imagens de arquivo e as consequências da tecnologia digital.

Os profissionais do documentário falam a mesma língua no que diz respeito a seu trabalho. Como outros profissionais, têm um vocabulário ou jargão próprio, que pode estender-se da conformidade de vários tipos de película a diferentes situações até as técnicas de gravação de som direto, e da ética da observação do outro à pragmática da localização de distribuidores e da negociação de contratos de trabalho. Os documentaristas compartilham problemas diferentes, mas comuns – desde estabelecer relações eticamente válidas com seus temas até conquistar um público específico, por exemplo –, que os distinguem de outros cineastas.

Esses traços em comum dão aos documentaristas a sensação de compartilharem propósitos, apesar de competirem pelos mesmos financiamentos e distribuidores. Cada profissional molda ou transforma as tradições que herda, e faz isso dialogando com aqueles que compartilham a consciência de sua missão. Essa definição do documentário contribui para seu contorno vago, mas distinguível. Ela confirma a variabilidade histórica do modelo: nossa compreensão do que é um documentário muda conforme muda a ideia dos documentaristas quanto ao que fazem. O que pode começar como um caso exemplar ou uma clara anomalia, como no caso dos primeiros filmes de observação – *Les racquetteurs* (1958), *Crônica de um verão* (1960) ou *Primárias* (1960) –, pode desaparecer como um desvio malsucedido ou, como

nos exemplos citados, vir a ser considerado inovação transformadora, que leva ao estabelecimento de uma nova prática. O documentário nunca foi uma coisa só. Mais adiante, no Capítulo 5, trilharemos parte do caminho do desenvolvimento de diferentes modos de fazer documentário. Por ora, podemos usar essa história de uma ideia sujeita a mudanças sobre o que se considera documentário como sinal da qualidade dinâmica, aberta e variável do modelo. São os próprios profissionais que, em seu compromisso com instituições, críticos, temas e públicos, geram esse sentimento de mudança dinâmica.

## *O corpus de textos*

Os filmes que compõem a tradição do documentário são uma outra maneira de definir o gênero. Para começar, podemos considerar o documentário um gênero como o faroeste ou a ficção científica. Para pertencer ao gênero, um filme tem de exibir características comuns aos filmes já classificados como documentários ou faroestes, por exemplo. Há normas e convenções que entram em ação, no caso dos documentários, para ajudar a distingui-los: o uso de comentário com voz de Deus, as entrevistas, a gravação de som direto, os cortes para introduzir imagens que ilustrem ou compliquem a situação mostrada numa cena e o uso de atores sociais, ou de pessoas em suas atividades e papéis cotidianos, como personagens principais do filme. Todas estão entre as normas e convenções comuns a muitos documentários.

Outra convenção é a predominância de uma lógica informativa, que organiza o filme no que diz respeito às representações que ele faz do mundo histórico. Uma forma típica de organização é a da solução de problemas. Essa estrutura pode se parecer com uma história, particularmente com uma história de detetive: o filme começa propondo um problema ou tópico; em seguida, transmite alguma informação sobre o histórico desse tópico e prossegue com um exame da gravidade ou complexidade atual do assunto. Essa apresentação, então, leva a uma recomendação ou solução conclusiva, que o espectador é estimulado a endossar ou adotar como sua.

*The city* (Ralph Steiner e Willard Van Dyke, 1939) mostra uma abordagem prototípica dessa ideia de uma lógica do documentário. Pela montagem de cenas que incluem *clips* em câmera rápida sobre o frenesi da vida urbana, estabelece que a existência urbana se tornou mais um fardo do

que uma alegria. O filme apresenta esse como um problema universal, que esgota a energia e o entusiasmo das pessoas pela vida. (Também tende a ignorar assuntos correlatos, como a questão de o estresse urbano estar ou não relacionado com classe ou raça.) Qual a solução? A seção final oferece uma: a comunidade suburbana, cuidadosamente planejada, em que cada família tem o espaço e a tranquilidade necessários como tônico para a grande atividade da vida urbana (o filme supõe que a família nuclear e a moradia individual cercada de terreno sejam os elementos básicos da comunidade). *The city*, um clássico do gênero documentário, foi financiado pelo American Institute of City Planners, um grupo com interesses reais na suburbanização da paisagem norte-americana, exatamente como *The river*, que defendia o trabalho da Tennessee Valley Authority (TVA), financiado pelo governo federal, como solução para a devastação provocada por inundações catastróficas, a fim de obter apoio popular para a TVA.

Uma variação do estilo problema/solução ocorre em *O triunfo da vontade* (1935). Discursos de líderes do partido nazista referem-se à desordem da Alemanha após a Primeira Guerra Mundial, ao mesmo tempo em que apontam para si mesmos, seu partido e, sobretudo, Adolf Hitler como solução para os problemas de humilhação nacional e colapso econômico. O filme atenua os problemas reais; dedica grande quantidade de energia a instigar os espectadores (especialmente os primeiros espectadores, na Alemanha da década de 1930) a endossar os esforços do partido nazista e de seu líder para redimir a Alemanha e colocá-la no caminho da recuperação, da prosperidade e do poder. O filme pressupõe que o público contemporâneo a ele estava bem consciente da natureza e da gravidade do problema. Mais crucial para Leni Riefenstahl do que as imagens de arquivo da derrota da Alemanha na Primeira Guerra Mundial, a revisão dos termos humilhantes impostos pelo Tratado de Versalhes ou a prova das privações provocadas pela inflação astronômica, foi apresentar um retrato vívido e convincente do partido nazista, e de Hitler, cuidadosamente coreografados, no melhor de sua forma.

A lógica que organiza um documentário sustenta um argumento, uma afirmação ou uma alegação fundamental sobre o mundo histórico, o que dá ao gênero sua particularidade. Esperamos nos envolver com filmes que se envolvem no mundo. Esse envolvimento e essa lógica liberam o documentário de algumas das convenções em que ele se fia para criar um mundo imaginário. A montagem em continuidade, por exemplo, que opera para tornar invisíveis os cortes entre as tomadas numa cena típica de filme de

*The city* (Ralph Steiner e Willard Van Dyke, 1939). Fotografia gentilmente cedida por National Archives. Imagens de grandes numeros de objetos e pessoas semelhantes ajudam a expressar a intenção de *The city* o plano urbano ficou aquém da necessidade humana.

ficção, tem menos prioridade. Podemos supor que aquilo que a continuidade consegue na ficção é obtido no documentário pela história: as situações estão relacionadas no tempo e no espaço em virtude não da montagem, mas de suas ligações reais, históricas. A montagem no documentário com frequência procura demonstrar essas ligações. A demonstração pode ser convincente ou implausível, precisa ou distorcida, mas ocorre em relação a situações e acontecimentos com os quais estamos familiarizados, ou para os quais podemos encontrar outras fontes de informação. Portanto, o documentário apoia-se muito menos na continuidade para dar credibilidade ao mundo a que se refere do que o filme de ficção.

De fato, com frequência, o documentário exibe um conjunto mais amplo de tomadas e cenas diversificadas do que a ficção, um conjunto unido menos por uma narrativa organizada em torno de um personagem central do que por uma retórica organizada em torno de uma lógica ou argumento que lhe dá direção. Os personagens, ou atores sociais, podem ir e vir,

*The city* (Ralph Steiner e Willard Van Dyke, 1939). Fotografia gentilmente cedida por National Archives. Imagens de indivíduos como este não expressam o triunfo humano num meio ambiente congestionado, frenético. Elas registram derrota e preparam para a solução do filme: comunidades planejadas, com áreas verdes.

proporcionando informação, dando testemunho, oferecendo provas. Lugares e coisas podem aparecer e desaparecer, conforme vão sendo exibidos para sustentar o ponto de vista ou a perspectiva do filme. Uma lógica de implicação faz a ponte entre esses saltos de uma pessoa ou lugar para outro.

Se, por exemplo, saltamos de uma mulher em casa, sentada, descrevendo como era trabalhar como soldadora durante a Segunda Guerra Mundial, para a tomada de um estaleiro num jornal cinematográfico da década de 1940, esse corte implica que a segunda tomada ilustra o local de trabalho e o tipo de trabalho que a mulher da primeira tomada descreve. De maneira alguma o corte perturba a sequência embora não haja continuidade espacial ou temporal entre as duas tomadas.

Cortes como esse ocorrem repetidamente em *The life and times of Rosie the riveter* (1980), de Connie Field; eles não nos confundem, porque sustentam uma história que evolui e um argumento coerente a respeito da maneira pela qual as mulheres começaram a ser rapidamente recrutadas para postos de trabalhos deixados vagos por homens convocados pelo exército

em seguida, conforme os homens iam retornando da guerra, rapidamente desencorajadas a permanecer na força de trabalho. As tomadas ajustam-se ao que as mulheres entrevistadas por Field têm a dizer. Assistimos ao que dizem, e o que vemos serve para sustentar, aumentar, ilustrar ou, senão, relacionar as histórias contadas e a linha de argumentação que Field segue para comprovar o que as mulheres dizem.

Em vez da montagem em continuidade, poderíamos chamar essa forma de montagem de "montagem de evidência". Em vez de organizar os cortes para dar a sensação de tempo e espaço únicos, unificados, em que seguimos as ações dos personagens principais, a montagem de evidência organiza-os dentro da cena de modo que se dê a impressão de um argumento único, convincente, sustentado por uma lógica. Em vez de cortar de um personagem se aproximando de uma porta para o mesmo personagem entrando na sala que está do outro lado da porta, o corte mais típico do documentário seria o que passa da garrafa de champanhe em primeiro plano sendo quebrada na proa de um navio para o plano geral de um navio, talvez um navio totalmente diferente, sendo lançado ao mar. As duas tomadas podem ter sido feitas com um intervalo de anos ou mesmo em continentes diferentes, mas contribuem para a representação de um processo único e não para o desenvolvimento de um personagem individual.

Seguindo o exemplo dado por *Rosie the riveter*, podem-se delinear algumas escolhas para documentar um determinado tópico, como a construção naval. O filme pode (1) descrever um processo, como a construção de um navio, de maneira poética ou simplesmente cronológica; (2) apresentar um argumento sobre a construção naval – que as mulheres eram levadas a assumir o trabalho durante a Segunda Guerra Mundial e, depois da guerra, desencorajadas de continuá-lo, por exemplo; (3) enfatizar a reação do cineasta ao processo de construção naval, representando-o como um feito técnico impressionante ou um pesadelo cheio de riscos e dificuldades; ou (4) contar a história de um trabalhador individual, talvez típico, em um estaleiro, fazendo alusão aos significados mais amplos que essa história tem. Em todos os casos, a montagem tem uma função comprobatória. Ela não só aprofunda nosso envolvimento com a história que se desenrola no filme como sustenta os tipos de alegação ou afirmação que o filme faz sobre o mundo. Costumamos avaliar a organização de um documentário pelo poder de persuasão ou convencimento de suas representações e não pela plausibilidade ou pelo fascínio de suas fabricações.

Muito desse poder de persuasão vem da trilha sonora do documentário, ao passo que muito de nossa identificação com um mundo fictício e seus personagens depende das imagens que temos deles. Os argumentos exigem uma lógica que as palavras são mais capazes de transmitir do que as imagens. Às imagens faltam o tempo verbal e uma forma negativa, por exemplo. Podemos escrever um cartaz que diga "não fume", mas geralmente transmitimos essa ordem pela imagem de um cigarro cortada por uma barra transversal. A decisão de *não* mostrar, de modo algum, a imagem de um cigarro não transmitiria, de forma alguma, o mesmo significado que transmite um aviso com a injunção "não fume". A convenção de uma barra transversal sobre uma imagem para significar "não" é muito difícil de adaptar ao cinema. Seja no que ouvimos um narrador dizer sobre o tema do filme, no que nos dizem os atores sociais diretamente nas entrevistas, seja no que escutamos os atores sociais dizerem entre si conforme a câmera os observa, os documentários apoiam-se muito na palavra dita. O discurso dá realidade a nosso sentimento do mundo. Um acontecimento recontado torna-se história resgatada.

*The life and times of Rosie the riveter* (Connie Field, 1980). Soldadoras da fábrica Landers, Frary and Clark, em Connecticut, em 1943. Fotografia de Gordon Parks.
*Rosie the riveter* é um exemplo brilhante de filme que usa material cinematográfico histórico não para confirmar a verdade de uma situação, mas para demonstrar como alegações de verdade podem ser feitas para servir a objetivos políticos. Nesse caso, as imagens históricas foram planejadas para estimular as mulheres a ingressar na força de trabalho durante a Segunda Guerra Mundial e, depois, a deixá-la, quando os soldados voltaram da guerra. Graças à montagem de Field, as contorções da lógica, necessárias para essa tarefa, são com frequência óbvias e hilariantes. (Poucos filmes oficiais chegaram a reconhecer a presença das mulheres afrodescendentes na força de trabalho, o que dá a essa fotografia um valor especial.)

Como outros gêneros, o documentário passa por fases ou períodos. Países e regiões diferentes têm seus próprios estilos e tradições. Os documentaristas europeus e latino-americanos, por exemplo, favorecem formas subjetivas e abertamente retóricas, como as que encontramos em *Terra sem pão*, de Buñuel, ou *Sans soleil* (1982), de Chris Marker; ao passo que os cineastas britânicos e norte-americanos enfatizam mais as formas objetivas e observativas, no mesmo diapasão de "os dois lados de cada argumento", bem ao gosto da reportagem jornalística e do enfoque marcadamente não intervencionista de Frederick Wiseman em filmes como *A escola* (1968), *Hospital* (1970) e *Modelo* (1980).

O documentário, como o filme de ficção, tem seus movimentos. Entre eles, poderiamos incluir a obra de Dziga Vertov, Esther Shub, Victor Turin e outros que trabalharam na União Soviética na década de 1920 e no começo da década de 1930; o Free Cinema, na Inglaterra nos anos 50, quando Lindsay Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson e outros adotaram um olhar novo e não embelezado sobre a vida britânica contemporânea em filmes como *Every day except Christmas* (1957), *Momma don't allow* (1956) e *We are the Lambeth boys* (1958); e o cinema observativo de pessoas como Frederick Wiseman, os irmãos Maysles e os Drew Associates (principalmente, Richard Drew, D.A. Pennebaker e Richard Leacock) nos Estados Unidos dos anos 60.

Um movimento nasce de um grupo de filmes feitos por indivíduos que compartilham o mesmo ponto de vista ou a mesma ótica. Com frequência, isso é feito conscientemente em manifestos e outras declarações, como "Nós: Variação do manifesto" e "Cine-olho", de Dziga Vertov, que declararam guerra aberta aos filmes roteirizados e representados por atores. Esses ensaios definiram princípios e objetivos a que filmes como *O homem da câmera* (1929) e *Entuziazm* (1930) deram expressão tangível. O ensaio de Lindsay Anderson na revista *Sight and Sound* em 1956, "Stand up! Stand up!", exortava o documentário a um sentimento intenso de compromisso social. Ele definiu os princípios e objetivos de uma representação poética, mas enérgica, da realidade operária cotidiana liberta do senso de responsabilidade civil a fim de encontrar "soluções" para a diferença de classe, o que havia feito com que a obra produzida por John Grierson na década de 1930 parecesse uma serva das políticas governamentais britânicas de melhorias limitadas.

O defensores e praticantes do *Free Cinema* buscaram um cinema livre da necessidade de propaganda do governo, do dinheiro do patrocinador e das convenções estabelecidas do gênero. Seu movimento ajudou a estimular o

renascimento do longa-metragem britânico, construído em torno de princípios semelhantes aos da representação nua e crua dos operários e de uma atitude irreverente em relação às convenções sociais e cinematográficas. Os *angry young men* (jovens irados) da Inglaterra da década de 1950 deram-nos *Saturday night and sunday morning* (Karel Reisz, 1960), *A solidão de uma corrida sem fim* (Tony Richardson, 1962) e *This sporting life* (Lindsay Anderson, 1963), num espírito que se aproximava de sensibilidades bastante semelhantes às do *Free Cinema* da época. (Muitos dos que começaram na produção de documentários passaram para longas-metragens caracterizados como *kitchen sink dramas*, os dramas domésticos da classe operária.)

Além dos movimentos, o documentário tem períodos, que também ajudam a dar-lhe definição e diferenciá-lo de outros tipos de filme com movimentos e periodizações diversas. A década de 1930, por exemplo, viu grande parte da obra documental assumir a característica de jornal cinematográfico, como parte de uma sensibilidade da época da Depressão e da ênfase política renovada nas questões sociais e econômicas. Os anos 60 assistiram à introdução das câmeras portáteis leves com som direto. Os cineastas adquiriram uma mobilidade e uma receptividade que lhes permitiram acompanhar o cotidiano dos atores sociais. As opções de observar a distância comportamentos íntimos ou críticos ou de interagir de maneira mais diretamente participativa com as pessoas que representavam seus temas se tornaram, ambas, bem possíveis. Portanto, a década de 1960 foi um período em que predominaram as ideias de um cinema rigorosamente observativo e muito mais participativo.

Nos anos 70, o documentário voltou com frequência ao passado, usando material cinematográfico de arquivo e entrevistas contemporâneas, no intuito de lançar um novo olhar sobre acontecimentos passados ou acontecimentos que conduzissem a questões atuais. (A perspectiva histórica era um elemento ausente do cinema observativo e participativo.) *Vietnã, ano do porco* (1969), de Emile de Antonio, serviu de modelo ou protótipo, que muitos outros imitaram. De Antonio combinou uma variedade enorme de material de arquivo com entrevistas mordazes para recontar a história do Vietnã e da guerra de maneira radicalmente discordante da versão oficial do governo norte-americano. Estes são apenas três dos filmes que se valeram do exemplo de De Antonio e o modularam para tratar de questões da história feminina: *With babies and banners* (1977), sobre a greve numa fábrica de automóveis na década de 1930, contada do ponto de vista das mulheres;

*Union maids* (1976), sobre sindicatos que organizavam lutas em diferentes indústrias; e *The life and times of Rosie the riveter* (1980), sobre o papel das mulheres na força de trabalho durante e após a Segunda Guerra Mundial. Assim, foram também parte de uma tendência clara, nas décadas de 1960 e 1970, de contar a "história escrita pelas bases", conforme foi vivida e experimentada por pessoas comuns, mas articuladas, em vez de contar a "história das classes dominantes", baseada nos feitos de líderes e no conhecimento de especialistas.

Períodos e movimentos caracterizam o documentário, contudo uma série de modos de produzir documentários também faz isso e, assim que entram em funcionamento, permanecem como forma viável de produzir documentários, apesar de variações nacionais e de modulações de período. (O cinema de observação pode ter começado na década de 1960, por exemplo, mas permanece como recurso importante na década de 1990, bem depois do tempo em que predominou.) Os modos também distinguem o documentário de outros tipos de filme. Os modos aproximam-se dos movimentos, posto que um novo modo geralmente tem seus defensores, além de princípios e objetivos; no entanto, também costuma apresentar uma base mais ampla de apoio, de forma que diferentes movimentos podem derivar de um único modo. Este livro vai identificar seis modos principais de fazer cinema documentário. Eles serão discutidos mais a fundo no Capítulo 6.

*Modo poético*: enfatiza associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagens descritivas e organização formal. Exemplos: *A ponte* (1928), *Song of Ceylon* (1934), *Listen to Britain* (1941), *Nuit et brouillard* (1955), *Koyaanisqatsi* (1983). Esse modo é muito próximo do cinema experimental, pessoal ou de vanguarda.

*Modo expositivo*: enfatiza o comentário verbal e uma lógica argumentativa. Exemplos: *The plow that broke the plains* (1936), *Trance and dance in Bali* (1952), *A terra espanhola* (1937), *Os loucos senhores* (1955), noticiários de televisão. Esse é o modo que a maioria das pessoas identifica com o documentário em geral.

*Modo observativo*: enfatiza o engajamento direto no cotidiano das pessoas que representam o tema do cineasta, conforme são observadas por uma câmera discreta. Exemplos: *A escola* (1968), *Salesman* (1969), *Primárias* (1960), a série *Netsilik eskimos* (1967-1968), *Soldier girls* (1980).

*Modo participativo*: enfatiza a interação de cineasta e tema. A filmagem acontece em entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais direto.

Frequentemente, une-se à imagem de arquivo para examinar questões históricas. Exemplos: *Crônica de um verão* (1960), *Solovetsky vlast* (1988), *Shoah* (1985), *Le chagrin et la pitié* (1970), *Kurt e Courtney* (1998).

*Modo reflexivo*: chama a atenção para as hipóteses e convenções que regem o cinema documentário. Aguça nossa consciência da construção da representação da realidade feita pelo filme. Exemplos: *O homem da câmera* (1929), *Terra sem pão* (1932), *The ax fight* (1971), *The war game* (1966), *Reagrupamento* (1982).

*Modo performático*: enfatiza o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento. Rejeita ideias de objetividade em favor de evocações e afetos. Exemplos: *Diário inconcluso* (1983), *História e memória* (1991), *The act of seeing with one's own eyes* (1971), *Línguas desatadas* (1989), e *reality shows* da televisão, como *Cops* (um exemplo vulgar). Todos os filmes desse modo compartilham características com filmes experimentais, pessoais e de vanguarda, mas com uma ênfase vigorosa no impacto emocional e social sobre o público.

Os modos adquirem importância num determinado tempo e lugar, mas persistem e tornam-se mais universais que os movimentos. Cada modo pode surgir, em parte, como reação às limitações percebidas em outros modos, como reação às possibilidades tecnológicas e como reação a um contexto social em mudança. Entretanto, uma vez estabelecidos, os modos superpõem-se e misturam-se. Os filmes, considerados individualmente, podem ser caracterizados pelo modo que mais parece ter influenciado sua organização, mas também podem combinar harmoniosamente os modos, conforme a ocasião. Os documentários expositivos, por exemplo, continuam sendo a forma básica, particularmente na televisão, em que a ideia de comentário em voz-*over* parece obrigatória, seja para a série *Biography*, da A&E, seja para os filmes sobre a natureza do Discovery Channel, seja para os noticiários noturnos.

Os textos do *corpus* a que denominamos documentário compartilham certas ênfases que nos permitem discuti-los como partes de um gênero (caracterizado por normas e convenções como lógica de organização, montagem de evidência e papel de destaque para o discurso voltado para o espectador), que, por sua vez, divide-se em movimentos, períodos e modos diferentes. Nesses termos, o documentário mostra-se um dos gêneros mais duradouros e variados, com muitos enfoques diferentes para o desafio de

representar o mundo histórico. Esses enfoques apresentam muitas das características dos filmes de ficção comuns, como a narração de histórias, mas permanecem suficientemente distintos para constituir um domínio próprio.

### *O conjunto dos espectadores*

A última forma de considerar o documentário é em relação ao público. As instituições que patrocinam documentários também patrocinam filmes de ficção; os documentaristas também fazem filmes experimentais ou de ficção; as próprias características dos filmes podem ser simuladas num contexto ficcional, como deixam claro obras como *No lies* (1973), *David Holzman's diary* (1968) e *Homenagem a Bontoc* (1995). Em outras palavras, aquilo que delineamos com esmero como o domínio do documentário tem limites permeáveis e aparência camaleônica. A sensação de que um filme é um documentário está tanto na mente do espectador quanto no contexto ou na estrutura do filme.

Que suposições e expectativas caracterizam nossa ideia de que um filme seja um documentário? O que trazemos para a experiência de assistir a um filme que seja diferente quando deparamos com o que consideramos ser um documentário e não outro gênero de filme? No nível mais fundamental, trazemos a suposição de que os sons e as imagens do texto se originam no mundo histórico que compartilhamos. Em geral, não foram concebidos e produzidos exclusivamente para o filme. Essa suposição baseia-se na capacidade da imagem fotográfica, e da gravação de sons, de reproduzir o que consideramos serem as características distintivas daquilo que foi registrado. Que essa é uma *suposição*, estimulada por características específicas de lentes, emulsões, óptica e estilos, como o realismo, fica cada vez mais claro se temos em mente a capacidade de sons e imagens produzidos digitalmente alcançarem um efeito semelhante: o som que ouvimos e a imagem que vemos parecem possuir as características daquilo que os produziu.

Os instrumentos de gravação (câmeras e gravadores) registram impressões (visões e sons) com grande fidelidade. Isso lhes dá valor documental, pelo menos no sentido de documento como algo motivado pelos eventos que registra. A ideia de documento é aparentada à ideia da imagem que serve como índice daquilo que a produziu. A dimensão indexadora de uma imagem refere-se à maneira pela qual a aparência dela é

moldada ou determinada por aquilo que ela registra: a fotografia de um menino segurando um cachorro exibe, em duas dimensões, uma analogia exata da relação espacial entre o menino e o cachorro em três dimensões; uma impressão digital exibe exatamente o mesmo padrão de espiras que o dedo que a produziu; marcas num projétil deflagrado têm uma relação indexadora com o cano da arma por onde o projétil passou. A superfície da bala "grava" sua passagem através do cano da arma com uma precisão que permite à ciência forense usá-la como prova documental em um determinado caso.

Analogamente, sons e imagens cinematográficos usufruem de uma relação indexadora com o que registram. Aquilo que registram, com as decisões e intervenções criativas do cineasta, é o que produz os sons e imagens cinematográficos. O cineasta pode filmar o menino e o cachorro com uma teleobjetiva ou uma grande angular, com uma câmera fixa num tripé ou uma câmera portátil que se move lentamente para a esquerda, com filme colorido e filtro vermelho ou com filme preto e branco. Cada variação nos diz alguma coisa sobre o estilo do cineasta. A imagem é um documento desse estilo; ela é produzida por ele e dá mostras claras da natureza do envolvimento do cineasta com seu tema, mas cada variação também nos diz alguma coisa sobre o menino e o cachorro, algo que depende diretamente da relação real, física, entre essas duas entidades: é um documento não só do que, uma vez, esteve diante da câmera, mas também da maneira pela qual a câmera os representou. Como público, ao assistir a documentários, estamos especialmente atentos às formas pelas quais som e imagem testemunham a aparência e o som do mundo que compartilhamos. É essa característica de relação íntima com o ambiente real e seus habitantes, especialmente com os dois personagens principais, Arthur Agee e William Gates, o que faz de *Basquete blues* uma obra de significado considerável.

No entanto, essa relação indexadora é verdadeira tanto na ficção como na não ficção. De fato, o distribuidor de *Basquete blues* montou uma campanha para fazer a Motion Picture Academy of Arts and Sciences indicar o filme não para melhor documentário, mas para melhor filme. A campanha fracassou, mas sublinhou a natureza permeável, e frequentemente arbitrária, das distinções rígidas entre ficção e documentário. A câmera documenta a textura da voz de um indivíduo, quer a de Dustin Hoffman em *A morte do caixeiro viajante*, quer a de Paul Brennan em *Salesman*, dos irmãos Maysles. É por isso que podemos dizer que todos os filmes são documentários, sejam eles documentários de satisfação de desejos, seja de representação social. Entretanto, na ficção, desviamos nossa atenção da documentação de atores

William Gates, at age 23 (L) and from his senior year at St. Joseph High School (R) in **"Hoop Dreams."** This award winning documentary film follows Gates and his best friend Arthur Agee from high school to college as they pursue their dreams of scoring big in the NBA. **"Hoop Dreams"** premieres on PBS Wednesday, November 15, 1995, at 8PM (ET) (check local listing)

*Basquete blues* (Steve James, Fred Marx, Peter Gilbert, 1994).
Fotografia gentilmente cedida por Fine Line Features.
William Gates é um dos dois jovens cuja vida acompanhamos em *Basquete blues*. Essas fotografias de publicidade, que assinalam uma passagem significativa de tempo (do ensino médio até a idade de 23 anos), prometem uma história de "passagem à maturidade", na qual testemunharemos o desenvolvimento desses dois indivíduos como jogadores de basquete e seu amadurecimento como homens.

reais para a fabricação de personagens imaginários. Afastamos temporariamente a incredulidade em relação ao mundo fictício que se abre diante de nós. No documentário, continuamos atentos à documentação do que surge diante da câmera. Conservamos nossa crença na autenticidade do

---

Na foto: William Gates aos 23 anos (esquerda) e no último ano do ensino médio na escola St. Joseph (direita), em *Basquete blues*. Esse premiado documentário acompanha a vida de Gates e de seu melhor amigo, Arthur Agee, desde o ensino médio até a faculdade, durante o tempo em que perseguem seus sonhos de se tornarem grandes nomes da NBA. Estreia de *Basquete blues* na rede PBS, quarta-feira, 15 de novembro de 1995, às 20 horas (verifique a programação local).

mundo histórico representado na tela. Continuamos a supor que o vínculo indexador do som e da imagem com o que é gravado atesta o envolvimento do filme num mundo que não é inteiramente resultante de seu projeto. O documentário *re*-apresenta o mundo histórico, fazendo um registro indexado dele; ele *representa* o mundo histórico, moldando seu registro de uma perspectiva ou de um ponto de vista distinto. A evidência da *re*-apresentação sustenta o argumento ou perspectiva da *representação*.

Supomos que os sons e as imagens do documentário tenham a autenticidade de uma prova, mas temos de desconfiar dessa suposição. Devemos sempre avaliar o argumento ou perspectiva em bases que incluam, mas ultrapassem, a exatidão fatual. As tomadas de vítimas e sobreviventes de campos de concentração em *Nuit et brouillard*, de Alain Resnais, têm a mesma aparência do que teríamos visto se estivéssemos lá, porque a imagem cinematográfica é um documento da aparência desses indivíduos no momento em que foram filmados durante a Segunda Guerra Mundial e no fim dela. O ponto de vista do filme sobre esses acontecimentos, no entanto, difere consideravelmente de *Memorandum* (Beryl Fox, 1965), de *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) ou de *The last days* (James Moll, 1998). Mesmo que pudéssemos excluir os efeitos especiais, a manipulação digital e outras formas de alteração que permitem que uma imagem fotográfica dê um testemunho falso, a autenticidade da imagem não torna um argumento ou ponto de vista necessariamente superior a outro.

Quando supomos que um som ou uma imagem têm uma relação indexadora com sua fonte, essa suposição tem mais influência num filme que consideramos documentário do que num filme que consideramos ficção. É por essa razão que talvez nos sintamos ludibriados quando ficamos sabendo que uma obra que pensávamos ser de não ficção se mostra afinal fictícia. A linha que divide as duas talvez seja imprecisa ou vaga, mas, mesmo assim, costumamos crer em sua realidade. Portanto, *No lies* irrita aqueles que consideram má-fé do diretor a criação de uma ficção que finge ser um documentário: acreditamos que poderíamos ter observado esse acontecimento histórico por nós mesmos, só para constatar que o que teríamos observado era a construção de uma ficção, ainda que ela seja uma ficção planejada para imitar as características de um documentário.

O peso que atribuímos à qualidade indexadora de som e imagem, a suposição que adotamos de que um documentário oferece prova documental na tomada, ou na palavra dita, não se estende automaticamente ao filme todo

Geralmente, entendemos e reconhecemos que um documentário é um *tratamento criativo* da realidade, não uma transcrição fiel dela. Transcrições ou registros documentais estritos têm seu valor, como nos vídeos de sistemas de segurança ou na documentação de um acontecimento ou situação específica, como o lançamento de um foguete, o progresso de uma sessão terapêutica ou a apresentação de uma peça ou de um evento esportivo em particular. Entretanto, costumamos ver tais registros estritamente como documentos ou "simples filmagem", não como documentários. Os documentários reúnem provas e, em seguida, utilizam-nas para construir sua própria perspectiva ou argumento sobre o mundo, sua própria resposta poética ou retórica para o mundo. Esperamos que aconteça uma transformação da prova em algo mais do que fatos comuns. Ficamos decepcionados se isso não acontece.

Entre as suposições que trazemos para o documentário, então, está a de que os sons e tomadas individuais, talvez mesmo cenas e sequências, terão uma relação extremamente indexadora com os acontecimentos que representam, mas que o filme todo deixará de ser um documento ou transcrição pura desses acontecimentos para fazer um comentário sobre eles ou para dar uma opinião sobre eles. Os documentários não são documentos no sentido estrito do termo, eles se baseiam na característica documental de alguns de seus elementos. Como público, esperamos ser capazes tanto de crer no vínculo indexador entre o que vemos e o que ocorreu diante da câmera como de avaliar a transformação poética ou retórica desse vínculo em um comentário ou ponto de vista acerca do mundo em que vivemos. Adivinhamos uma oscilação entre o reconhecimento da realidade histórica e o reconhecimento de uma representação sobre ela. Essa expectativa distingue nosso envolvimento com o documentário de nosso envolvimento com outros gêneros de filme.

Essa expectativa caracteriza o que poderíamos chamar de "discursos de sobriedade" em nossa sociedade. Essas são as maneiras que temos de falar diretamente de realidades sociais e históricas, como ciência, economia, medicina, estratégia militar, política externa e política educacional. Quando entramos em uma estrutura institucional que patrocina essas maneiras de falar, assumimos um poder instrumental: o que dizemos e decidimos pode afetar o curso dos acontecimentos e acarretar consequências. Essas são maneiras de ver e falar que são também maneiras de fazer e atuar. O poder atravessa-as. Um ar de sobriedade cerca esses discursos, porque eles raramente

são receptivos à extravagância ou à fantasia, a personagens de "faz de conta" ou a mundos imaginários (a menos que sirvam de simulações úteis do mundo real, como nos simuladores de voo ou nos modelos econométricos de comportamento comercial). Eles são veículos de ação e intervenção, poder e conhecimento, desejo e vontade, dirigidos ao mundo que fisicamente habitamos e compartilhamos.

Como esses outros discursos, o documentário reivindica uma abordagem do mundo histórico e a capacidade de intervenção nele, moldando a maneira pela qual o vemos. Embora o cinema documentário não possa ser aceito como um igual da investigação científica ou das iniciativas de política externa (em grande parte, porque, como meio baseado na imagem, aos documentários faltam características importantes do discurso falado e escrito, como a iminência e espontaneidade do diálogo ou a lógica rigorosa do ensaio escrito), esse gênero ainda preserva uma tradição de sobriedade em sua determinação de influenciar a maneira pela qual vemos o mundo e procedemos nele.

Por essa razão, a ideia de "aula de história" funciona como uma característica frequente do documentário. Esperamos mais do que uma série de documentos; esperamos aprender ou nos emocionar, descobrir as possibilidades do mundo histórico ou sermos persuadidos delas. Os documentários recorrem às provas para fazer de uma reivindicação algo como a afirmação "isto é assim", acoplada a um tácito "não é mesmo?". Essa reivindicação é transmitida pela força retórica ou persuasiva da representação. *A batalha de San Pietro*, por exemplo, defende que "a guerra é o inferno" e convence-nos disso com provas como uma série de soldados mortos em primeiro plano, em vez de usar, digamos, um único plano geral do campo de batalha, o que diminuiria o horror e talvez aumentasse a nobreza da luta. A força de uma visão como essa, em primeiro plano, tem um impacto, ou uma "maldição indexadora", bastante diferente das mortes encenadas em filmes de ficção como *Além da linha vermelha* (Terrence Mallick, 1998) ou *O resgate do soldado Ryan* (Steven Spielberg, 1998), que também ponderam o custo humano da guerra. As representações podem ser semelhantes, mas o impacto emocional de imagens de mortos e moribundos em primeiro plano muda consideravelmente quando sabemos que não há ponto em que o diretor possa dizer "Corta!" e as vidas possam ser recuperadas.

Assim, os públicos vão ao encontro dos documentários com a expectativa de que o desejo de saber mais sobre o mundo será satisfeito

durante o correr da fita. Os documentários invocam esse desejo de saber quando invocam um objeto histórico e propõem sua própria variante sobre a aula de história. Como aconteceu uma determinada situação (pobreza entre lavradores migrantes em *Harvest of shame* [1960], degradação da terra cultivável em *The plow that broke the plains*)? Como funciona essa instituição (em *A escola* ou *Herb Schiller reads the New York Times* [1982])? Como se comportam as pessoas em situações de estresse (recrutas mulheres durante treinamento básico em *Soldier girls* [1980]; objetos de experiências durante testes de obediência que poderiam prejudicar outras pessoas em *Obedience* [1965])? Que tipo de dinâmica interpessoal acontece num contexto histórico concreto (durante as campanhas de John F. Kennedy e Herbert Humphrey para as primárias presidenciais do Partido Democrata em 1960 em *Primárias*; entre membros de uma família, todos trabalhando pelo sucesso de uma pequena pizzaria em *Family business* [1982])? Qual é a fonte de um determinado problema e como devemos abordá-lo (habitação inadequada para trabalhadores em *Housing problems* [1935]; história colonial e exploração na Argentina em *La hora de los hornos* [1968])? Por que motivos deveriam os homens lutar (a série *Por que lutamos*, sobre as razões para a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial; *People's war* [1969], sobre as razões norte-vietnamitas para tentar unificar o Vietnã e se opor à intervenção norte-americana)? Como os integrantes de uma cultura diferente organizam suas vidas e expressam seus valores sociais (entre os danis das montanhas da Nova Guiné em *Dead birds* [1963]; entre os turkanas do Quênia em *Wedding camels* [1980])? O que acontece quando uma cultura encontra outra, particularmente quando os poderes ocidentais e coloniais encontram pretensos povos primitivos (pela primeira vez, na Nova Guiné da década de 1930, em *First contact* [1984]; de maneira recorrente ao longo do rio Sepic na Nova Guiné, quando turistas encontram nativos em *Cannibal tours* [1988])?

O vídeo e o filme documentário estimulam a epistefilia (o desejo de saber) no público. Transmitem uma lógica informativa, uma retórica persuasiva, uma poética comovente, que prometem informação e conhecimento, descobertas e consciência. O documentário propõe a seu público que a satisfação desse desejo de saber seja uma ocupação comum. Aquele que sabe (o agente tem sido tradicionalmente masculino) compartilhará conhecimento com aqueles que desejam saber. Nós também podemos ocupar a posição daquele que sabe. *Eles falam sobre eles para nós*, e nós obtemos prazer, satisfação e conhecimento como resultado.

Essa dinâmica tanto propõe questões como responde a elas. Podemos perguntar: quem somos nós, que podemos vir a saber alguma coisa? Que tipo de conhecimento é esse que os documentários proporcionam? Que uso nós, e os outros, deveríamos fazer do conhecimento que o documentário proporciona? O que sabemos e a maneira pela qual passamos a acreditar no que sabemos são assuntos de importância social. Poder e responsabilidade residem no conhecimento; o uso que fazemos do que aprendemos vai além de nosso envolvimento com o documentário como tal, estendendo-se até o engajamento no mundo histórico representado nesses filmes. Nosso engajamento neste mundo é a base vital para a experiência e o desafio do documentário.

# 3
# O QUE DÁ AOS DOCUMENTÁRIOS UMA VOZ PRÓPRIA?

## As características da voz

Se os documentários representam questões, aspectos, características e problemas encontrados no mundo histórico, pode-se dizer que falam desse mundo tanto por meio de sons como de imagens. Essa questão de discurso suscita a questão da "voz". Todavia, documentários não são palestras, e questões de discurso e voz não são entendidas aqui literalmente.

É óbvio que a palavra falada desempenha papel crucial na maioria dos vídeos e filmes documentários: alguns, como *Portrait of Jason* (1967), *Frank: A Vietnam veteran* (1984) e *Shoah* (1985), à primeira vista, parecem não passar de discurso. Ainda assim, quando falam do mundo histórico, os documentários fazem-no com todos os meios disponíveis, especialmente com sons e imagens inter-relacionados ou, nos filmes mudos, só com imagens.

Quando Jason conta sua vida em *Portrait of Jason*, um dos caminhos mais importantes para compreender suas palavras leva em conta necessariamente o que vemos em suas inflexões, em seus gestos e em seu comportamento, incluindo a interação com Shirley Clarke, a cineasta, à medida que ela orquestra o diálogo que travam. E quando Frank, em *Frank: A Vietnam veteran*, ou os vários entrevistados de *Shoah* nos falam de seu passado, um aspecto fundamental para compreender a força e a gravidade desse passado está em registrar seus efeitos na maneira de os personagens falarem e agirem no

presente. Mesmo os documentários mais calcados no discurso – aos quais nos referimos frequentemente como *talking heads* (cabeças falantes) – transmitem significados, referem-se a sintomas e expressam valores em muitos outros níveis além do que é literalmente dito. Sendo assim, o que significa apresentar essa questão da "voz" no documentário?

No Capítulo 2, dissemos que os documentários *representam* o mundo histórico ao moldar o registro fotográfico de algum aspecto do mundo *de uma perspectiva ou de um ponto de vista diferente. Como representação, tornam-se uma voz entre muitas numa arena de debate e contestação social.* O fato de os documentários não serem uma reprodução da realidade dá a eles uma voz própria. Eles são uma *representação* do mundo, e essa representação significa uma visão singular do mundo. A voz do documentário é, portanto, o meio pelo qual esse ponto de vista ou essa perspectiva singular se dá a conhecer.

A voz do documentário pode defender uma causa, apresentar um argumento, bem como transmitir um ponto de vista. Os documentários procuram nos persuadir ou convencer, pela força de seu argumento, ou ponto de vista, e pelo atrativo, ou poder, de sua voz. A voz do documentário é a maneira especial de expressar um argumento ou uma perspectiva. Assim como a trama, o argumento pode ser apresentado de diferentes maneiras. "A liberdade de escolha é vital para as mulheres que têm de decidir se farão um aborto." Esse é um argumento, ou ponto de vista, mas um documentário pode trabalhar de modo performático para transmitir o que sentem ou experimentam as mulheres nessa situação, como faz *Speak body* (1987), com suas vozes femininas ouvidas fora de campo, ao mesmo tempo em que vemos fragmentos de corpos femininos na tela. Outra obra talvez se apoie em entrevistas com mulheres de diferentes países, para sublinhar o impacto social criado pelo acesso ou pelos impedimentos à prática do aborto, como em *Abortion stories: North and south* (1984), com mulheres que, diante da câmera, falam da própria experiência em vários países da América do Norte e do Sul. *Speak body* e *Abortion stories* defendem basicamente o mesmo argumento, mas de perspectivas claramente diferentes e, portanto, com vozes claramente distintas.

A concepção de voz também está ligada à ideia de uma lógica informativa que orienta a organização do documentário comparada à ideia de uma história convincente que organiza a ficção. Elas não são mutuamente excludentes, todavia existe a sensação de que a lógica informativa, transmitida

por uma voz distinta, predomina no documentário quando comparada à história convincente, transmitida por um estilo distinto, que predomina na ficção narrativa. Assim, a voz diz respeito a *como* a lógica, o argumento ou o ponto de vista nos são transmitidos.

A voz está claramente relacionada ao estilo, à maneira pela qual um filme, de ficção ou não, molda seu tema e o desenrolar da trama ou do argumento de diferentes formas, mas o estilo funciona de modo diferente no documentário e na ficção. A ideia da voz do documentário representa alguma coisa como "estilo com algo mais". Na ficção, o estilo deriva principalmente da tradução que o diretor faz da história para a forma visual, dando a essa manifestação visual da trama um estilo distinto de sua contrapartida escrita na forma de roteiro, romance, peça ou biografia. No documentário, o estilo deriva parcialmente da tentativa do diretor de traduzir seu ponto de vista sobre o mundo histórico em termos visuais, e também de seu envolvimento direto no tema do filme. Ou seja, o estilo da ficção transmite um mundo imaginário e distinto, ao passo que o estilo ou a voz do documentário revelam uma forma distinta de envolvimento no mundo histórico.

Quando Robert Flaherty filma Nanook mordendo um disco fonográfico para averiguar o que é aquela rodela estranha que produz som, a inclusão, a duração e a localização específica do plano no filme – questões elementares de estilo – revelam a vontade de Flaherty de deixar que Nanook seja objeto de piada: Nanook "equivocadamente" usa a boca em vez do ouvido. A confiança e a colaboração entre o cineasta e seu tema podem parecer ameaçadas, especialmente quando vistas do outro lado do abismo provocado pelos estudos pós-coloniais, que se esmeram no exame das formas persistentes de hierarquia nos encontros cotidianos entre pessoas de culturas diferentes. A voz do filme revela como seu criador se engaja no mundo de uma forma que talvez nem mesmo ele tenha reconhecido plenamente.

Em outro exemplo, Jon Silver abre com um plano-sequência o filme *Watsonville on strike* (1989; filme sobre uma greve de lavradores na cidade costeira de Watsonville, na Califórnia) enquanto o ouvimos discutir com um diretor do sindicato se pode continuar a filmar dentro do saguão da entidade. Essa escolha estilística (plano-sequência em vez de montagem) também atesta uma necessidade existencial: naquele momento específico, Silver tem realmente de negociar seu direito de estar naquele lugar e seu direito de filmar. Tudo está ameaçado num instante preciso do tempo histórico em que qualquer coisa diferente de um plano-sequência poderia até representar o

momento, mas não validá-lo de maneira tão direta. Esse plano-sequência é um registro daquele momento observado do ponto de vista literal e político de Silver, à medida que gradual e dramaticamente se revela para o espectador.

Quando o diretor do sindicato ameaça expulsar Silver do saguão, o cineasta reage com uma panorâmica na direção dos trabalhadores mexicanos que assistem à cena e com uma pergunta dirigida a eles em espanhol, e não no inglês que usa com o diretor americano: "O que é que vocês acham? Tenho direito de filmar?". O registro dessas perguntas e da resposta entusiasmada dos trabalhadores, tudo no mesmo plano da recusa intransigente do diretor a conceder permissão, atesta o desejo de Silver de apresentar-se como ativista franco e honesto, cuja lealdade espontânea está com os trabalhadores e não com os representantes sindicais. Nós *vemos* a exibição dessa lealdade quando Silver faz a panorâmica, distanciando-se do diretor e indo na direção dos trabalhadores, em vez de cortar para outra discussão em outro momento ou

*Watsonville on strike* (Jon Silver, 1989)
Nessa cena de abertura, o dirigente sindical aponta e encara a câmera que o cineasta Jon Silver carrega. Momentos como esse causam constrangimento, numa estrutura observativa, ou inibição, numa estrutura ficcional. Aqui, o confronto do sindicalista com o cineasta confirma o papel ativo e participativo de Silver no desenrolar dos acontecimentos. Aquilo que vemos jamais teria ocorrido se a câmera e o cineasta não estivessem lá para filmar.

lugar. Ele não corta a cena até que o sindicalista aponte o dedo para a câmera e advirta: "Se colocar minha imagem na televisão, eu processo você."

A voz do filme revela a vontade de Silver de mostrar a realidade daquele momento, em lugar de cair na ilusão de que as pessoas agem como se câmera e cineasta não estivessem presentes. Sua voz, representada no plano-sequência e no movimento da câmera, e também no que ele efetivamente diz, revela *como* ele defende seu argumento em favor da causa dos trabalhadores. Como o estilo, mas com um sentimento adicional de responsabilidade ética e política, a voz serve para dar concretude ao engajamento do cineasta no mundo.

A voz do documentário atesta o caráter de cineastas como Robert Flaherty e Jon Silver, *como* se saem diante da realidade social e também sua visão criativa. O estilo assume uma dimensão ética. A voz do documentário transmite qual é o ponto de vista social do cineasta e como se manifesta esse ponto de vista no ato de criar o filme.

A voz do documentário não está restrita ao que é dito verbalmente pelas vozes de "deuses" invisíveis e "autoridades" plenamente visíveis que representam o ponto de vista do cineasta – e que falam *pelo* filme – nem pelos atores sociais que representam seus próprios pontos de vista – e que falam *no* filme. A voz do documentário fala por intermédio de todos os meios disponíveis para o criador. Esses meios podem ser resumidos como seleção e arranjo de som e imagem, isto é, a elaboração de uma lógica organizadora para o filme. Isso acarreta, no mínimo, estas decisões: 1) quando cortar, ou montar, o que sobrepor, como enquadrar ou compor um plano (primeiro plano ou plano geral, ângulo baixo ou alto, luz artificial ou natural, colorido ou preto e branco, quando fazer uma panorâmica, aproximar-se ou distanciar-se do elemento filmado, usar *travelling* ou permanecer estacionário, e assim por diante); 2) gravar som direto, no momento da filmagem, ou acrescentar posteriormente som adicional, como traduções em voz-*over*, diálogos dublados, música, efeitos sonoros ou comentários; 3) aderir a uma cronologia rígida ou rearrumar os acontecimentos com o objetivo de sustentar uma opinião; 4) usar fotografias e imagens de arquivo, ou feitas por outra pessoa, ou usar apenas as imagens filmadas pelo cineasta no local; e 5) em que modo de representação se basear para organizar o filme (expositivo, poético, observativo, participativo, reflexivo ou performático).

Quando representamos o mundo de um ponto de vista particular, fazemos isso com uma voz que tem características de outras vozes. As convenções de gênero são uma forma de agrupar essas características.

Algumas convenções não são específicas do filme, mas comuns a ensaio, diário, caderno de anotações, editorial, evocação, homenagem, exortação, descrição ou reportagem. (Essas categorias ou formas constituem os títulos dos capítulos da informativa história do documentário escrita por Erik Barnouw, *Documentary: A history of the non-fiction film*, em que ele menciona "repórter", "defensor", "promotor" e "guerrilheiro", entre outros.) Outras convenções, como as que caracterizam os vários modos do documentário – expositivo e observativo, por exemplo –, são específicas desse meio.

Juntos, as formas e os modos genéricos estabelecem alguns dos limites que identificam uma voz, sem determiná-la totalmente. Cada voz retém sua singularidade. Essa singularidade se origina no uso específico de formas, modos, técnicas e estilos num determinado filme, e no padrão específico de encontro que acontece entre o cineasta e seu tema. A voz de um documentário serve para demonstrar uma perspectiva, um argumento ou um encontro.

*Homenagem a Bontoc* (Marlon Fuentes, 1995). Fotografia gentilmente cedida por Marlon Fuentes. Procurando uma voz. Ao ver o filme pela primeira vez, não sabemos que a pessoa sentada em frente do fonógrafo é o cineasta; tampouco sabemos que os sons chiados que dominam a trilha sonora acabarão por revelar a voz do avô do cineasta. No decorrer do filme, Fuentes embarca na própria viagem de descobrimento para aprender mais sobre o avô e seus embates com a antropologia colonial na virada do século. O cineasta combina imagens de arquivo, cenas ensaiadas (como esta) e seu próprio comentário em voz-*over* para dar ao filme uma voz que busca recuperar tanto a história da família como a história filipina.

Reconhecer que essa voz nos fala de maneira distinta é fundamental para reconhecer um determinado filme como documentário.

O fato de que a voz de um documentário se apoia em todos os meios disponíveis, não só nas palavras faladas, significa que o argumento ou ponto de vista transmitido por um documentário pode ser mais ou menos explícito. A forma mais explícita de voz é, sem dúvida, aquela transmitida pelas palavras faladas ou escritas. Elas são palavras que representam o ponto de vista do filme diretamente e às quais nos referimos, caracteristicamente, como comentário com "voz de Deus" ou "voz da autoridade".

O comentário é uma voz que se dirige a nós diretamente; ele expõe seu ponto de vista de maneira explícita. Os comentários podem ser apaixonadamente engajados, como nas legendas em negrito de *Sol Svanetti*, feito na União Soviética em 1930, quando Stalin estava implementando seu plano quinquenal para acelerar a industrialização e a produção agrícola. Essas legendas proclamam a chegada da rodovia que traria o sal tão necessário para aquela remota região como um triunfo da mais alta categoria. Em outros casos, os comentários podem parecer imparciais, como no estilo da maioria dos jornalistas de televisão. Em ambos os casos, a voz do discurso dirigido ao espectador defende uma postura que, de fato, diz: "Veja isto desta forma." A voz pode ser estimulante ou tranquilizadora, mas seu tom transmite um ponto de vista pronto; com o qual se espera que concordemos.

Alguns documentários se esquivam desse tipo de clareza, mesmo nas modalidades poéticas, em que os comentários aludem ou sugerem em vez de declarar ou explicar. O ponto de vista torna-se implícito. A voz do filme não fala conosco diretamente. Não há uma voz de Deus ou da autoridade para nos guiar pelo que vemos e para sugerir o que devemos deduzir. Os sinais acumulam-se, mas sinais de quê? O argumento e a voz do filme estão incorporados em todos os meios de representação disponíveis para o cineasta, *menos* no comentário explícito. Para contrastá-la com a voz do comentário, poderíamos chamá-la de voz da perspectiva.

Perspectiva é aquilo que nos transmitem as decisões específicas tomadas na seleção e no arranjo de sons e imagens. Essa voz formula um argumento por implicação. O argumento funciona num nível tácito. Temos de inferir qual é, de fato, o ponto de vista do cineasta. O efeito corresponde menos a "veja isto desta forma" do que a "veja por si mesmo".

Embora convidados a ver por nós mesmos, e a inferir o que ficou subentendido ou não foi dito, o que vemos não é uma reprodução do mundo,

mas uma maneira de representação específica com uma perspectiva específica. A ideia de perspectiva, isto é, de uma lógica informativa e de uma organização, separa o documentário da simples filmagem ou dos registros fotográficos, em que essa ideia de perspectiva é mínima. (Ainda assim, ela pode existir: os vídeos de segurança no comércio, que focalizam as transações na caixa registradora, dizem implicitamente alguma coisa a respeito de que elementos são prioritários na interação entre cliente e funcionário.)

Uma vez inferida a perspectiva, sabemos que não nos defrontamos com réplicas do mundo histórico isentas de valores. Mesmo que a voz do filme adote a aparência de testemunha acrítica, imparcial, desinteressada ou objetiva, ela dá uma opinião sobre o mundo. No mínimo, a estratégia de discrição atesta a importância do mundo em si e a ideia singular de um cineasta acerca da responsabilidade solene de fazer relatos sobre o mundo de maneira razoável e precisa.

*Na linha da morte* (1987), por exemplo, o cineasta não usa nenhum comentário em voz-*over* e, ainda assim, da perspectiva que proporciona, defende claramente a inocência de um homem condenado por homicídio. A voz do filme fala-nos por intermédio da sobreposição de entrevistas e imagens, que confirmam ou contradizem o que é dito, num espírito crítico irônico semelhante ao de *The life and times of Rosie the riveter* em relação à propaganda oficial em filmes que celebravam o trabalho feminino durante a Segunda Guerra Mundial. O depoimento de uma testemunha-chave contra o acusado é enfraquecido pela decisão de Errol Morris de cortar para cenas de uma série de filmes da década de 1940 sobre Boston Blackie, um ladrão que se tornou justiceiro e que agia independentemente da polícia. A cena de Blackie capturando um vigarista com a ajuda de sua fiel companheira acrescenta um tom cômico às solenes alegações da testemunha: ao sobrepor um filme de entretenimento leve ao que, presumivelmente, era um testemunho legal decisivo, Morris dá voz a um ponto de vista que, embora tácito e indireto, fica difícil de ignorar.

## O documentário e a voz do orador

A voz do documentário é, com muita frequência, a voz da oratória. É a voz do cineasta que tenciona assumir uma posição a respeito de um aspecto do mundo histórico e convencer-nos de seus méritos. Essa posição trata de

aspectos do mundo sujeitos a discussão, de questões e tópicos que não se prestam à investigação científica. Como questões de compreensão, interpretação, valor e julgamento sobre o mundo em que realmente vivemos, elas requerem uma forma de falar fundamentalmente diferente da lógica ou da narração de histórias. A tradição retórica propicia uma base para essa maneira de falar. Ela consegue abarcar razão e narrativa, evocação e poesia, mas faz isso com o objetivo de inspirar confiança ou instilar convicção no mérito de um determinado ponto de vista sobre uma questão controversa.

Como procedemos, quando procedemos retoricamente? De que formas falamos, usando quais convenções? O pensamento retórico clássico identifica três divisões (discutidas no próximo capítulo) e cinco "partes", que se transferem, todas, para o documentário: invenção, disposição, elocução, memória e pronunciação. Cícero descreve assim a ligação entre elas:

> Uma vez que toda atividade e habilidade de um orador se classificam em cinco divisões [...] ele deve, primeiro, descobrir o que dizer; em seguida, deve manobrar e conduzir suas descobertas, não só de maneira ordenada, mas com um olhar arguto para o peso exato, por assim dizer, de cada argumento; depois, deve enfeitá-las com os ornamentos do estilo; a seguir, deve guardá-las na memória; e, por fim, pronunciá-las com efeito e encanto. (*De oratore*, I, xxxi)

Podemos rever a utilidade dessas cinco partes, uma de cada vez.

## Invenção

A invenção refere-se à descoberta de indícios ou "provas" que sustentem uma posição ou argumento. (A palavra "prova" ocorre nos textos clássicos, mas devemos lembrar que a retórica e o documentário tratam de aspectos da experiência humana, em que a certeza da prova científica é inacessível. O que conta como prova está sujeito a regras e convenções sociais e não a algo tão conclusivo quanto o método científico.) Aristóteles propôs dois tipos de prova. Eles correspondem à divisão entre recurso aos fatos – provas inartísticas ou não artificiais – e recurso aos sentimentos do público – provas artísticas ou artificiais.

A prova inartística envolve fatos ou indícios que possam ser reunidos e que sejam inquestionáveis (embora a *interpretação* desses indícios fatuais possa ser bastante questionável). Exemplos de prova inartística compreendem

testemunhas, documentos, confissões, indícios concretos e análise científica de amostras de impressões digitais, cabelo, sangue, DNA etc. Esses tipos de indício estão fora do alcance do poder artístico criador do orador ou do cineasta, embora estejam ao alcance do seu poder de avaliação ou interpretação.

Mais pertinente à discussão de como os documentários falam ou adquirem voz própria é a ideia de indício ou prova artística ou artificial. Trata-se das técnicas usadas para gerar a *impressão* de conclusão ou comprovação. Elas são produto da criatividade do orador ou do cineasta e não algo encontrado alhures e apresentado intacto. Na *Retórica*, Aristóteles divide as provas artísticas em três tipos. Cada um deles se empenha em convencer-nos da validade de um argumento ou de uma perspectiva. Todos três têm importância no vídeo e no filme documentário:

- ético: que dá a impressão de bom caráter moral ou credibilidade;
- emocional: que apela para as emoções do público para produzir o humor desejado; que coloca o público na disposição de ânimo correta ou que estabelece um estado de espírito favorável a um determinado ponto de vista;
- demonstrativo: que usa raciocínio ou demonstração real ou aparente; que comprova ou dá a impressão de comprovar a questão.

Se o raciocínio real ou a lógica fossem totalmente satisfatórios, a questão provavelmente seria científica ou matemática em sua natureza, e não retórica. A mistura de partes de raciocínio real com porções veladas de raciocínio aparente, imperfeito ou enganador caracteriza o discurso retórico. Isso pode ser visto como falha, do ponto de vista da lógica pura, ou como consequência necessária do fato de apresentar questões para as quais não há prova final ou solução única. Nesse caso, as decisões dependem de valores e crenças, suposições e tradições, e não unicamente do peso da razão. Por exemplo, a decisão de conter o desenvolvimento agrário, porque ele prejudica o meio ambiente, ou promovê-lo, porque ele estimula a economia, admite, em parte, provas científicas ou fatuais, mas a decisão final depende muito de valores e crenças. A retórica facilita a expressão desses fatores bem reais e bastante fundamentais.

Essas três estratégias convidam o orador e o cineasta a honrar os três princípios do discurso retórico, sendo verossímeis, convincentes e comoventes. Desde a década de 1970, uma tendência importante no documentário tem sido a mudança de foco dessas estratégias, que passam do apoio a representações do mundo histórico, feitas por especialistas e autoridades, para o apoio a representações que transmitam perspectivas mais pessoais, mais individuais. Isso reduz ao mínimo a exigência de que o cineasta produza provas artísticas efetivas. Uma obra como *História e memória* (1991), de Rea Tajiri, não reivindica ser uma história abrangente do confinamento de norte-americanos de origem japonesa durante a Segunda Guerra Mundial, mas um relato mais pessoal da experiência da família da cineasta. Trata-se de um relato que pode ser verossímil, convincente e comovente, sem ser definitivo ou conclusivo.

As melhores obras desse tipo conseguem unir relatos pessoais com ramificações sociais e históricas. Como exemplos, temos: a obra mencionada de Tajiri; dois filmes de Alan Berliner, *Intimate stranger* e *Nobody's business*, respectivamente sobre um avô difícil de conhecer e um pai quase sempre ausente; *Complaints of a dutiful daughter*, de Deborah Hoffmann, sobre a relação da cineasta com a mãe depois que esta adoece do mal de Alzheimer; *Coelho na lua*, de Emiko Omori, sobre o confinamento de sua família durante a Segunda Guerra Mundial e suas consequências; *The ties that bind*, de Su Friedrich, sobre sua relação com a história alemã mediada pela mãe, natural da Alemanha; *Diário inconcluso*, de Marilu Mallet, sobre sua vida no Canadá, como exilada chilena casada com um documentarista canadense (Michael Rubbo); *O corpo belo*, de Ngozi Onwurah, sobre sua relação com a mãe britânica branca e o pai africano negro; *Línguas desatadas*, de Marlon Riggs, sobre sua experiência de negro homossexual; e *Homenagem a Bontoc*, de Marlon Fuentes, sobre sua relação com o avô e o legado do colonialismo nas Filipinas.

Muitas vezes, essa união serve para estabelecer credibilidade e convicção, já que o cineasta começa com o que conhece melhor – a experiência familiar – e, dela, estende-se para o mundo exterior. Essas obras também adquirem uma característica comovente, graças à intensidade com que o cineasta aborda aspectos da própria vida. A franqueza e intimidade da abordagem contrastam dramaticamente com a aura de objetividade imparcial que marca documentários mais tradicionais. A própria subjetividade compele à credibilidade: em vez de uma aura de veracidade absoluta, temos a aceitação sincera de uma visão parcial, mas muito significativa; situada, mas apaixonada.

*História e memória* (Rea Tajiri, 1991)

Essa imagem das mãos de uma mulher que segura um cantil sob um jorro de água da torneira é recorrente no filme de Tajiri. Em um sentido, é uma imagem impossível (para um documentário), pois é uma imagem, segundo Tajiri, que aparece em seus sonhos, como uma lembrança do que foi, para sua mãe, a vida nos campos de confinamento de norte-americanos de origem japonesa durante a Segunda Guerra Mundial. Num comentário em voz-*over*, Tajiri refere-se a essa imagem como uma das inspirações para seu esforço de voltar a essa história oculta, uma história que ninguém de sua família desejava reexaminar do modo pelo qual ela o fez. Como poderia ela construir alguma coisa desse pequeno retalho de uma experiência mais ampla, com suas referências ao deserto, à importância primordial da água, às mãos da mãe e à sensação de isolamento ou fragmentação que assombrava os cidadãos confinados? *História e memória* é uma resposta eloquente a essa pergunta.

Um exemplo de abordagem mais tradicional do discurso oratório são os noticiários televisivos. O âncora, que está numa extremidade do espectro que inclui os apresentadores de programas de entrevistas sensacionalistas, estabelece uma prova ética básica: aqui está uma pessoa honesta, honrada, livre de preconceitos pessoais e segundas intenções; pode-se acreditar nela para retransmitir as notícias sem distorção. Um Jerry Springer ou um Geraldo Rivera,[1] no outro extremo, funcionam mais como estereótipos do que como oradores dignos de crédito: esperamos que ocorram certas formas de excesso

1. Jerry Springer e Geraldo Rivera conduzem, nos Estados Unidos, programas no mesmo estilo do Programa do Ratinho, na televisão brasileira. (N. T.)

*Coelho na lua* (Emiko Omori, 1999). Fotografias gentilmente cedidas por Emiko Omori.
Um filme muito pessoal, *Coelho na lua* trata das reflexões da cineasta Emiko Omori e de sua irmã a respeito da sua experiência de meninas nos campos de confinamento construídos, durante a Segunda Guerra Mundial, para abrigar cidadãos descendentes de japoneses, na costa oeste dos Estados Unidos e do Canadá. O filme sobrepõe entrevistas familiares e o comentário em voz-*over* da cineasta com tomadas históricas, para situar uma história pessoal no quadro mais amplo do racismo remanescente e das políticas governamentais de "segurança nacional".

e ultraje, porque "eles são assim". Há mais previsibilidade do que credibilidade associada à imagem deles.

Nos noticiários televisivos, a prova emocional funciona de maneira contrária à usual: o programa trabalha para acalmar a emoção, não para provocá-la. O que aconteceu no mundo não precisa nos perturbar, mesmo que realmente nos interesse. Não precisamos tomar nenhuma atitude específica, apenas assistir ao noticiário. Empacotar e gerenciar acontecimentos mundiais, garantir que quase todo acontecimento, por mais extraordinário que seja, pode ser encaixado no formato jornalístico de notícia, asseguram-nos que as coisas podem mudar, mas o noticiário vai assimilá-las de maneira uniforme. Se existe um esforço para compelir a credibilidade, ele está no trabalho do noticiário de convencer-nos de seus próprios poderes de reportagem. Podemos nos sentir seguros e protegidos, porque o noticiário continua. As coisas acontecem, pessoas morrem, mudam-se líderes, caem nações, mas o noticiário oferece um ponto de referência constante. Podemos crer nele para nos proporcionar uma janela para o mundo indefinidamente.

O noticiário também deve convencer-nos. Deve recorrer a provas demonstrativas, com sua tradicional mistura de prova real e aparente. As provas reais vêm dos fatos expostos diante de nós: informação estatística sobre inflação ou desemprego, relatos de testemunhas oculares sobre acontecimentos específicos, dados documentais de alguma ocorrência e assim por diante. Um tipo de prova aparente é a forma pela qual essa prova pode ser interpretada para sustentar um determinado argumento. Nos Estados Unidos, a cobertura da Guerra do Golfo contra o Iraque, por exemplo, talvez proporcionasse imagens autênticas de um discurso de Saddam Hussein na televisão iraquiana, mas editaria o discurso e iria apresentá-lo de modo que sustentasse representações da atitude antiamericana de Hussein e de sua beligerância provocadora, fosse esse o ponto principal do discurso ou não.

Uma fonte mais importante de prova aparente está na estrutura do noticiário como tal. A convenção de colocar o âncora num estúdio que raramente tem uma localização geográfica específica funciona para dar a sensação de que o "noticiário" emana de algum lugar distante dos acontecimentos que relata, de que está acima ou além desses acontecimentos e, portanto, livre de tomar partido neles. Ao mesmo tempo, uma segunda convenção usa o âncora para esboçar as linhas gerais de uma história ou notícia e, em seguida, chamar o repórter para comprová-las.

Ao contrário do âncora, que dá o tom de imparcialidade, pairando num espaço sem coordenadas geográficas, o repórter está sempre "na cena". Essa convenção funciona como se dissesse: contei-lhe esse acontecimento e, para que não reste dúvida, provo a verdade do que disse convidando um repórter para, do próprio lugar onde a história se desenrola, dar mais detalhes. Quando cortamos para o repórter, ele invariavelmente está no primeiro plano do quadro enquanto o plano de fundo serve para documentar, ou provar, sua localização: campos de petróleo no Kwait, a Casa Branca em Washington, o Vaticano em Roma, os bondes nas ruas de San Francisco etc.

Nesse caso, a presença física tem uma função retórica. Funciona como metonímia. As metáforas unem fenômenos fisicamente desconexos para sugerir uma semelhança subjacente (o amor é um campo de batalha, ou o casamento é um mar de rosas, por exemplo), ao passo que a metonímia faz associações entre fenômenos fisicamente conexos. Caracteristicamente, ela usa um elemento para representar o todo: peixe fresco combina com restaurantes de frutos do mar localizados no litoral, porque o oceano está a apenas alguns passos, por exemplo. A proximidade física do restaurante em

relação ao oceano serve como metonímia para peixe fresco. Analogamente, os repórteres que estão na cena de um acontecimento obterão a história verdadeira, porque estão lá, fisicamente próximos do acontecimento.

A metáfora e a metonímia são instrumentos retóricos ou figurativos e não formas lógicas ou científicas de comprovação. Elas não precisam ser verdadeiras. Nem todo amor é um campo de batalha, como nem todo peixe preparado em restaurantes à beira-mar é fresco. Do mesmo modo, nem todo comentário que ouvimos dos repórteres que estão na cena dos acontecimentos é verdadeiro. Isso talvez seja pouco para diminuir seu poder de convencimento. O valor de figuras de linguagem como a metáfora e a metonímia está precisamente no fato de que oferecem uma imagem mais vívida e convincente de alguma coisa, corresponda essa imagem a uma verdade maior ou não.

O noticiário televisivo é um programa sério. Ele adota os ares solenes dos outros discursos sérios que tratam do mundo como ele é, como a economia, a administração de empresas, a medicina ou a política externa. Essa seriedade e os três princípios do discurso retórico também podem ser tratados ironicamente. Filmes como *Terra sem pão* (1932), *Le sang des bêtes* (1949) e *Cane toads* (1987), este último sobre o crescimento descontrolado de uma população de sapos na Austrália, exemplificam um uso irônico das três provas artísticas. A credibilidade dos narradores nos três filmes, por exemplo, parece estar garantida pela entonação solene e pelo estilo objetivo. São também vozes masculinas, usando o pressuposto culturalmente construído de que são os homens que falam do mundo real e que podem fazê-lo com autoridade. Entretanto, essa credibilidade se desfaz, à medida que *aquilo que* dizem começa a contradizer a *maneira como* dizem. Por que o narrador está apontando "outro idiota", elogiando um funcionário do matadouro como se fosse um deus, ou descrevendo os sapos como se fossem um exército invasor?

A convicção também se desgasta quando começamos a sentir que o tom ostensivamente objetivo é falsamente científico. O narrador está falando sério quando reclama da invasão dos sapos, ao mesmo tempo em que vemos passar a paisagem australiana do ponto de vista de um sapo solitário dentro de um caixote de madeira no vagão de um trem de carga? É genuíno o heroísmo do funcionário do matadouro enquanto vemos, ainda se remexendo, as cabeças das vacas abatidas empilhadas num canto? Estamos recebendo uma descrição completa da vida dos habitantes das Hurdes quando o narrador equipara os costumes deles com os de povos "bárbaros" de outros lugares?

Por fim, esses filmes conscientemente se recusam a forçar a crença na veracidade de suas representações. Alusões de parcialidade e exagero criam a convicção de que o que vemos *não* é o que um escrutínio cuidadoso dos fatos revelaria; o que vemos é uma ênfase exacerbada na maneira pela qual esses filmes veem o mundo histórico de um determinado ponto de vista. A singularidade do ponto de vista capta nossa atenção; sua idiossincrasia leva-nos a acreditar nele como uma representação que, deliberadamente, abala a credibilidade, para questionar nossa costumeira disposição de crer em filmes que adotam as mesmas convenções que esses filmes subvertem.

A ironia implica *não* dizer o que se quer dizer, ou dizer o oposto do que se quer dizer. Assim como o uso irônico das convenções jornalísticas da televisão dá uma pista importante de que *This is Spinal Tap* é um pseudodocumentário, o uso irônico do comentário abalizado nesses três filmes é um indício fundamental de que o que eles querem é provocar suspeita sobre as convenções documentais, mais do que nos persuadir da validade de suas representações acerca do mundo.

*Terra sem pão*, *Le sang des bêtes* e *Cane toads* servem, todos, para nos lembrar de que crenças têm sua origem em valores compartilhados e que estes assumem a forma de convenções. Estas últimas incluem maneiras convencionais de representar o mundo no documentário (narradores sérios, prova visual, estilos observativos de câmera, filmagens externas etc.) e também maneiras convencionais de ver e pensar o mundo. Subverta as convenções e você subverterá os valores que levam à credibilidade.

## Disposição

A disposição trata da ordem usual das partes de um discurso retórico ou, no nosso caso, de um filme. Uma disposição típica já discutida é a estrutura problema/solução. Um tratamento mais abrangente da disposição, como recomendam os oradores clássicos, é:

- uma abertura que capte a atenção do público;
- um esclarecimento do que já se reconhece como fato e do que continua controverso, ou uma declaração ou elaboração da própria questão;
- um argumento direto em favor de uma causa, de um ponto de vista específico;

- uma refutação que rejeite objeções já esperadas ou argumentos contrários e
- uma recapitulação do caso que agite o público e o predisponha a um determinado procedimento.

Essas partes podem ser subdivididas de várias formas. Aristóteles, por exemplo, enfatizou duas, expor a questão e elaborar um argumento sobre ela, ao passo que Quintiliano defendia cinco partes, que aperfeiçoavam o esquema de Aristóteles. Qualquer que seja a subdivisão, o discurso retórico clássico retém duas características. Em primeiro lugar, a alternância de argumentos pró e contra, que leva a retórica tradicional a colocar as questões como preto ou branco, isto ou aquilo, certo ou errado, verdadeiro ou falso, culpado ou inocente. Isso favorece particularmente a abordagem problema/solução ou a convenção de equilíbrio do jornalismo, de ouvir "ambos os lados", que ainda dá lugar às visões de certo e errado, bom e mau. Perspectivas abertas, como isto e aquilo, como a perplexidade e o assombro transmitidos em *Fast, cheap and out of control* (1997), de Errol Morris, ou a interação complexa entre a arte e a vida de R. Crumb em *Crumb* (1994), de Terry Zwigoff, exigem desvios mais radicais da forma retórica tradicional.

Em segundo lugar, todas as várias formas de subdivisão enfatizam uma alternância entre recursos à prova e recursos ao público, recursos ao fato e recursos à emoção. Uma vez que os assuntos tratados pela retórica sempre

*Solovetsky vlasi* (Marina Goldovskaya, 1988). Fotografias gentilmente cedidas por Marina Goldovskaya Um mosteiro na Idade Média, a construção transforma-se em uma das primeiras prisões do *gulag* soviético Fica a aproximadamente 3.500 quilômetros ao norte de Moscou. A espiritualidade do antigo mosteiro fo apropriada pela propaganda política do governo a respeito das virtudes da prisão

envolvem questões de valor e crença, bem como prova e fato, essa alternância faz sentido. Ela permite que o discurso, ou a voz do documentário, acrescente matéria aos fatos, localize os argumentos não no domínio abstrato da lógica impessoal, mas no domínio concreto da experiência personificada e da ocorrência histórica.

Grande parte do poder do documentário, e grande parte de seu poder de atração para governos e outros patrocinadores institucionais, está em sua capacidade de unir prova *e* emoção na seleção e no arranjo de sons e imagens. Como é poderosa a exibição de imagens de mortos e moribundos como prova do Holocausto; como é convincente a exibição, como prova de costume retrógrado, da imagem de alguém tomando a água de um riacho em que acabamos de ver um porco chafurdando. Tais imagens não só fornecem uma

*Solovetsky vlast*
A diretora Marina Goldovskaya descobriu um [illegible]
apresenta a prisão Solovky como um modelo de [illegible]
redentor. As autoridades tiveram de tirar o filme [illegible]
um ambiente melhor do que aquele em que [illegible]
perguntar por que os prisioneiros tinham [illegible]

comprovação visível como trazem com elas uma energia emocional, estimulada pela maldição indexadora da própria crença que temos em sua autenticidade. De maneira extremamente eficaz, relacionam o argumento com o mundo histórico e com nosso próprio envolvimento no mundo.

## Elocução

A elocução, ou estilo, envolve todos os usos de figuras de linguagem e códigos gramaticais para chegar a um determinado tom. Livros de introdução ao cinema geralmente cobrem os elementos de estilo cinematográfico nas categorias mais amplas de câmera, iluminação, montagem, representação, som e assim por diante. Esses mesmos elementos entram claramente em ação no vídeo e no filme documentário, temperados pelas formas (diário, ensaio etc.) e pelos modos (expositivo, reflexivo etc.) mais típicos do documentário. Já que outros livros introdutórios cobrem esses elementos cuidadosamente, aqui farei referência a eles em contextos especiais, mas não uma revisão completa.

## Memória

A memória tem importância fundamental para o discurso proferido em situações difíceis, como no calor de uma discussão. Pode-se memorizar um discurso pela simples força de vontade ou desenvolver um "teatro da memória" para lembrar o que tem de ser dito. Esse teatro compreende a localização criativa dos componentes do discurso em partes diferentes de um espaço familiar, como a casa do orador ou um lugar público. Essa imagem mental facilita a recuperação dos componentes do discurso conforme o orador se "move" pelo espaço imaginado, numa ordem predeterminada, recolhendo os argumentos depositados ali.

Já que filmes não são proferidos como discurso espontâneo, o papel da memória neles aprofunda-se de duas maneiras: em primeiro lugar, o filme em si é um tangível "teatro da memória". É uma representação externa e visível do que foi dito e feito. Como a escrita, o filme alivia o fardo de confiar sequência e detalhe à memória. O filme pode se converter numa fonte de "memória popular", dando-nos a sensação vívida de como alguma coisa aconteceu num determinado tempo e lugar.

Em segundo lugar, a memória é parte das várias maneiras como os espectadores se servem do que já viram para interpretar o que estão vendo.

*Solovetsky vlast*
Marina Goldovskaya escava a história da prisão em entrevistas com sobreviventes, em diários de prisioneiros e em registros oficiais, que atestam condições de vida extremamente penosas. Vemos aqui algumas das fotografias de família e as cartas de uma prisioneira de Solovky.

Esse ato de retrospecção, de olhar para trás, relembrando acontecimentos anteriores no decorrer do filme e fazendo ligação com o que está presente no momento, pode ser fundamental para a interpretação do filme, exatamente como a memória pode ser fundamental para a construção de um argumento coerente. Embora não seja parte do *discurso* retórico como tal, ela é parte do *ato* retórico total. Quando Errol Morris começa *Na linha da morte* com tomadas externas noturnas dos arranha-céus abstratos e impessoais de Dallas, associadas ao comentário do acusado de que Dallas parece "o inferno na Terra", essas imagens têm uma função metafórica que paira sobre o restante do filme, se ativamos de maneira apropriada a lembrança que temos delas. Do mesmo modo, nossa lembrança da imagem de abertura de um homem sentado no chão, ouvindo um disco no fonógrafo, torna-se crucial para a compreensão total de *Homenagem a Bontoc* (1995), de Marlon Fuentes. No desenrolar do filme, ficamos sabendo qual é a identidade do homem e o significado de seu ato. Gradualmente, compreendemos por que o filme começa daquela maneira. Só podemos chegar a essa compreensão pelo

lembrança, pela retrospectiva ao início do filme, com a adição do conhecimento adquirido posteriormente. Essa forma de *re-visão* é muitas vezes decisiva para compreendermos totalmente o significado de um filme.

## Pronunciação

Originalmente, a pronunciação dividia-se em voz e gesto, o que representa algo próximo de nossa divisão entre comentário e perspectiva como formas de apresentar um argumento ou ponto de vista. O gesto compreende comunicação não verbal; é também um aspecto fundamental do que se entende por *performance* ou estilo. Outros aspectos vitais da pronunciação são as ideias de eloquência e decoro. Embora esses termos tenham hoje uma aura sofisticada em torno de si, essa aura é parte de uma bagagem histórica que degrada sua importância original. Podemos considerar a eloquência, por exemplo, como índice da clareza de um argumento e da força de um apelo emocional, e o decoro como a eficácia de uma determinada estratégia argumentativa, ou voz, para um determinado público ou cenário. Eloquência e decoro medem "o que funciona" e refletem a natureza pragmática da própria retórica, voltada para efeitos ou resultados. Não estão, de maneira alguma, restritos ao discurso elegante (ou excessivamente elegante). Aplicam-se a qualquer forma de discurso ou voz que busque resultados num dado contexto.

As cinco partes da retórica clássica proporcionam uma orientação útil para as estratégias retóricas disponíveis para o documentarista contemporâneo. Como o orador de antigamente, o documentarista fala das questões cotidianas, propondo novas direções, julgando as anteriores, avaliando características de vidas e culturas. Essas ações caracterizam o discurso retórico não como "retórico" no sentido da argumentação pela argumentação, mas no sentido do comprometimento com questões prementes de valor e crença, para as quais nem fatos nem lógica oferecem orientação conclusiva, que leve a uma conduta adequada, a decisões sábias ou a perspectivas inspiradas. A voz do documentário atesta seu engajamento numa ordem social e sua avaliação dos valores subjacentes a essa ordem. É a orientação específica para o mundo histórico que dá ao documentário sua voz própria.

# 4
# DE QUE TRATAM OS DOCUMENTÁRIOS?

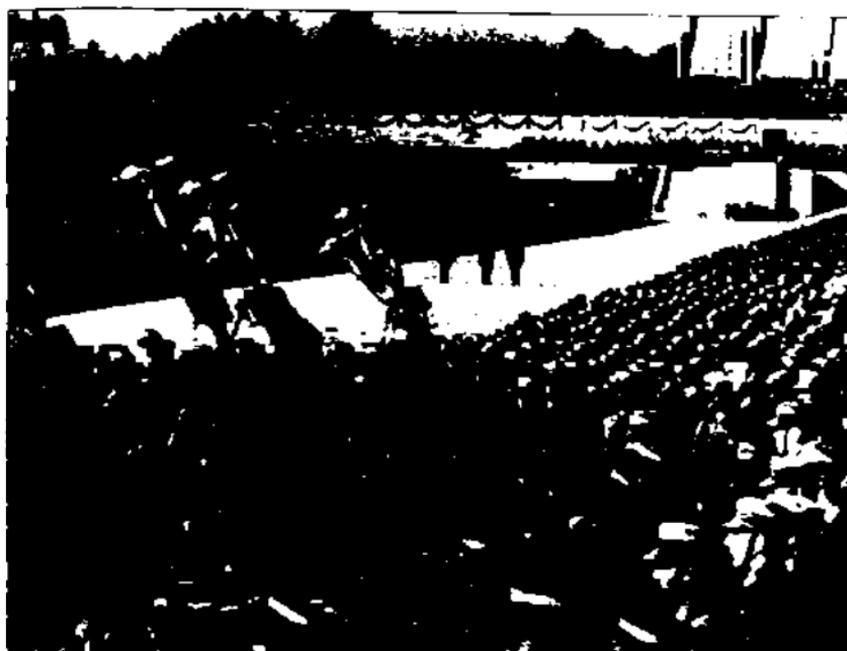
## *O triângulo da comunicação*

Para cada documentário, há pelo menos três histórias que se entrelaçam: a do cineasta, a do filme e a do público. De formas diferentes, todas essas histórias são parte daquilo a que assistimos quando perguntamos de que trata um certo filme. Isso quer dizer que, quando assistimos a um filme, tomamos consciência de que ele provém de algum lugar e de alguém. Existe uma história de como e por que ele foi feito. Essa história é, com frequência, mais pessoal e idiossincrática nos documentários e no filme de vanguarda do que no longa-metragem comercial. A produção de *O triunfo da vontade*, de Leni Riefenstahl, por exemplo, continua sendo uma história controversa das ambições artísticas de Riefenstahl de fazer filmes de grande apelo emocional, mas livres de intenção propagandística – segundo relatos da própria Riefenstahl –, com a história da pressão do partido nazista por um filme que gerasse uma imagem positiva num momento em que seu poder ainda não estava inteiramente consolidado e sua liderança ainda não inteiramente concentrada em Hitler – do ponto de vista da maioria dos historiadores do cinema. As interpretações desse filme muitas vezes pegam o fio de uma ou outra dessas histórias, elogiando a obra, como grande peça cinematográfica, ou condenando-a, como exemplo acintoso de propaganda nazista.

Frequentemente, procuramos considerar como um filme se relaciona com o trabalho anterior do cineasta e com suas preocupações contínuas, com

*O triunfo da vontade* (Leni Riefenstahl, 1935)
Essa entrada dramaticamente coreografada dos três líderes nazistas enfatiza a absoluta centralidade do líder todo-poderoso em relação às massas de tropas subordinadas. George Lucas reproduziu essa coreografia no final de *Guerra nas estrelas*, como se o culto ao herói pudesse ser extraído de seu contexto fascista e aplicado a "bons moços" como Han Solo, Chewbacca e Luke Skywalker

a maneira pela qual ele poderia compreender e explicar suas intenções e seus motivos, e como essas considerações se relacionam com o contexto social geral no qual a obra foi realizada. Essa atenção voltada para o cineasta e o contexto de produção é uma das formas de discutirmos de que trata um filme. No entanto, essas histórias de fundo não exaurem nossa curiosidade e precisamos considerar declarações de intenção com reservas, já que a interpretação de uma obra e o efeito dela no público podem ser bem diferentes das intenções de seu criador.

Há também a história do próprio texto e a nossa compreensão e interpretação dessa história. Essa é a tarefa corriqueira da análise crítica e o foco habitual da história e da crítica cinematográficas. Por ora, concentremo-nos no que o próprio filme revela sobre a relação entre cineasta e tema e naquilo que, para o documentário, o filme revela sobre o mundo em que vivemos.

*O triunfo da vontade*

Mudando de ângulo, Riefenstahl coloca os líderes mais próximos das massas, embora mantendo ainda a nítida sensação de distância física e distinção hierárquica.

Por fim, há a história do espectador. Cada espectador chega a novas experiências, como a de assistir a um filme, com pontos de vista e motivações baseados em experiências prévias. *O desprezo* (1963), o grande filme de Jean-Luc Godard, refere-se diretamente a esse fenômeno. Um roteirista de cinema, Paul, recebe a incumbência de revisar uma adaptação da *Odisséia* de Homero para a tela. Enquanto isso, sua mulher acha que ele trai o relacionamento do casal, ao ser cúmplice do produtor do filme nas investidas amorosas deste em relação a ela. Aos poucos, o roteirista adota uma postura defensiva e ciumenta. No meio de seu conflito conjugal, afirma que o tema central da *Odisséia* é a infidelidade. Por quê? Porque, segundo Paul, Penélope traiu Ulisses durante algum tempo. Ulisses, porém, tem plena consciência disso; deliberadamente atrasa seu retorno, para postergar o momento do confronto necessário, quando terá de encarar todas as consequências dessa traição. Paul reverte a interpretação habitual desse texto clássico, de que Penélope espera fielmente o retorno do marido, como resultado da projeção de suas próprias experiências

na história. Embora aberrante como interpretação, essa projeção da experiência pessoal na história de Homero obtém uma certa credibilidade. É um exemplo perfeito de como a história do espectador ou do público muda o significado da história da obra.

Como parte do público, frequentemente encontramos o que queremos ou precisamos encontrar nos filmes, às vezes à custa do que o filme tem a oferecer aos outros. Públicos diferentes veem coisas diferentes; apresentar ou promover um filme de uma determinada maneira pode preparar os espectadores a vê-lo de uma forma e não de outras. Essa prática pode ajudar a filtrar interpretações que projetem histórias de experiência pessoal na história do filme. As práticas dos membros de uma cultura podem parecer bizarras e "antinaturais" para espectadores de uma cultura diferente, por exemplo. Assistir, sem nenhuma preparação, a filmes como *Os loucos senhores* (1955), em que membros da tribo hauka entram em transe e se tornam espíritos haukas, que espumam pela boca, babam, sacrificam uma galinha viva e comem carne de cachorro, ou *The nuer* (1970), em que a testa de um menino nuer é cortada várias vezes transversalmente como rito de passagem para a idade adulta, pode provocar repugnância ou náusea em alguns espectadores. Essas sensações nos falam da história do público. Falam mais do entendimento do público a respeito da conduta adequada, controle do corpo e cenas de sangue do que a respeito das práticas da outra cultura. Dar a esses filmes um enquadramento etnográfico, que chame atenção para as questões maiores da interpretação intercultural e do preconceito cultural, estimula o foco na história contada pelo filme e não na história que talvez estejamos inclinados a projetar nela.

Nossas predisposições e experiências não podem, nem devem, ser totalmente rejeitadas. Os documentários trabalham intensamente para extrair de nós as histórias que trazemos, a fim de estabelecer ligação e não repulsa ou projeção. Eles podem apelar para nossa curiosidade ou para nosso desejo de uma explicação sobre a política norte-americana em relação às guerras contra Vietnã, Iraque, Granada, Haiti ou Sérvia, por exemplo. Nosso desejo de ouvir uma história que fortaleça nossas pressuposições e predisposições frequentemente nos atrai para certos documentários. A habilidade no uso de técnicas retóricas para criar relatos verossímeis, convincentes e comoventes depende do conhecimento que se tenha do público e da forma de atrair seu bom senso e suas histórias preexistentes para fins específicos.

Por exemplo, um filme como *Operation abolition*, que descreve protestos contra uma série de audiências do House Un-American Activities Committee (HUAC) sobre agitação comunista, na região de San Francisco, em maio de 1960, como obra de extremistas perigosos, tem acesso fácil às histórias de alguns espectadores sobre uma ameaça comunista indistinta e sinistra à sociedade norte-americana.

Em comparação, *Operation correction* (1961), que reconta os mesmos acontecimentos e usa praticamente as mesmas tomadas históricas, argumenta que a violência que cerca os protestos foi instigada pela polícia. Ao mostrar a cronologia real dos acontecimentos, o filme também alega que *Operation abolition* reverte deliberadamente a cronologia e sobrepõe incorretamente os acontecimentos, para culpar os manifestantes pelo que a polícia provocou. *Operation correction* exerce um apelo mais convencional sobre o público, que assiste ao filme já suspeitando dos perpetradores do perigo vermelho nos Estados Unidos do pós-guerra.

As suposições e expectativas que trazemos para o filme, particularmente para o documentário, podem ter um efeito significativo na maneira pela qual o recebemos. Elas são um aspecto daquilo que precisamos levar em conta quando perguntamos de que trata um filme. A maior parte deste livro examina as histórias contadas pelos próprios documentários, mas, ao lado dos assuntos de que se fala nos filmes, pairam as histórias de cineastas e suas inquietações, por um lado, e do público e suas predisposições, por outro.

## *Acontecimentos concretos e conceitos abstratos*

Antes de examinar alguns tópicos específicos frequentemente abordados pelos documentários, precisamos observar que os conceitos e as questões que afirmamos serem tratados pelos documentários são invisíveis. Não podemos ver o conceito de pobreza, por exemplo; podemos ver apenas os sinais e sintomas específicos de uma existência degradada, cheia de privações, à qual atribuímos o conceito de "pobreza". (Alguns espectadores, seguindo inclinações diversas, poderiam atribuir outros conceitos às mesmas imagens, tais como "brancos de classe baixa" ou "vida de gueto".) Isso equivale a dizer que o valor documental dos filmes de não ficção está em como eles representam visual e auditivamente os tópicos para os quais nossa linguagem

escrita e falada fornece conceitos. As imagens fotográficas não nos dão os conceitos; elas nos dão exemplos. (É por isso que tantos documentários se apoiam no comentário falado para guiar o espectador para a interpretação "correta" das imagens ilustrativas do que é dito.) Os documentários oferecem a experiência sensual de sons e imagens organizados de tal forma que passam a representar algo mais do que meras impressões passageiras: passam a representar qualidades e conceitos de natureza mais abstrata.

*Hospital* (1970), de Frederick Wiseman, por exemplo, observa uma série de encontros entre pacientes e funcionários num hospital geral urbano (o Metropolitan Hospital de Nova York), mas equivale a mais do que um relato informativo ou instrutivo acerca do funcionamento desse hospital. O filme torna-se uma representação, ou uma perspectiva, de como *os hospitais* funcionam. Ele tem sua própria voz ou seu próprio ponto de vista. A organização que Wiseman dá a esses encontros específicos passa a representar um ponto de vista sobre conceitos básicos como "ética médica", "burocracia", "diferenças de classe" e "qualidade de vida". Deduzimos esses conceitos, em si intangíveis e invisíveis, das cenas que Wiseman coloca diante de nós, do mesmo modo que inferimos da montagem e organização do filme qual é a opinião de Wiseman sobre o excelente desempenho desse determinado hospital no cumprimento de seus deveres e obrigações.

Analogamente, John Huston poderia dizer, por escrito, "a guerra é um inferno" ou "o soldado raso paga com a vida pelo que os generais decidem", mas seu filme *A batalha de San Pietro* mostra-nos como é a guerra, de forma que possamos chegar, por nós mesmos, a essas abstrações temáticas, com base na experiência imediata proporcionada pela escolha que Huston faz de momentos específicos da guerra. O ato de mostrar, realizado por Huston, torna-se mais do que mero registro ou demonstração, porque está organizado por atos específicos de seleção e arranjo, como o comentário em voz-*over*, feito pelo próprio Huston como narrador, para que observemos "o tratamento interessante dado ao coro" da igreja de San Pietro, quando o que vemos são suas ruínas depois de um bombardeio. A referência "incidental" à carnificina no tom e no vocabulário do desenho de arquitetura cria a sensação nítida de ironia: é como se Huston estivesse dizendo "a guerra é um inferno – e é mais infernal ainda quando não a vemos dessa maneira".

Dito de outra forma, os documentários normalmente contêm uma tensão entre o específico e o geral, entre momentos únicos da história e generalizações. Sem a generalização, os documentários em potencial seriam

pouco mais do que registros de acontecimentos e experiências específicas. E se não fossem nada além de generalizações, seriam pouco mais do que tratados abstratos. É a combinação das duas coisas, dos planos e cenas individuais que nos colocam num determinado tempo e lugar, e a organização desses elementos em um todo maior, que dão poder e fascínio ao vídeo e ao filme documentário.

A maioria dos tópicos que consideramos comuns no cinema documentário, como guerra, violência, biografias, sexualidade, etnicidade etc., são abstrações derivadas de experiências específicas, mas não idênticas a elas. São formas de agrupar a experiência em categorias maiores, ou *gestalts*, que têm suas próprias características distintivas. É isso o que queremos dizer

*Hospital* (Frederick Wiseman, 1970).
Fotografia gentilmente cedida por Zipporah Films, Inc. Cambridge, Massachusetts.
Frederick Wiseman exibe um empirismo implacável, carregado de traços do surrealismo e [illegible] absurdo, segundo alguns espectadores. Seu foco em instituições e práticas sociais, das escolas [illegible] médio às lojas de departamentos, fornece um estudo notável da vida norte-americana contem[illegible] modelo no estilo de um mosaico, com numerosos acontecimentos que não seguem um único [illegible] ou assunto e que não estão unidos por um comentário em voz *over*, exige que o espectador [illegible] frequentemente intensa do momento e distinga os padrões mais gerais de poder [illegible] reação na estrutura social específica de que o filme trata.

quando afirmamos que o todo é maior do que a soma das partes. Os documentários fazem exatamente isto: agrupam planos e cenas em categorias ou *gestalts* maiores, a que denominamos conceitos. É isso o que nos permite tratá-los como algo diferente de registros diretos ou simples filmagem. Os documentários são sequências *organizadas* de planos que tratam de algo conceitual ou abstrato por causa dessa organização (tais como uma estrutura problema/solução, uma história com começo e fim, o enfoque numa crise, a ênfase num tom ou numa disposição de ânimo, e assim por diante).

Que tipo específico de conceitos ou questões os documentários abordam? Em geral, conceitos e questões sobre os quais exista considerável interesse social ou debate. Se um conceito não está sendo questionado, como a condensação dos líquidos conforme a temperatura cai, ou a evaporação dos líquidos conforme ela sobe, há pouca necessidade de um documentário para tratar do assunto. Um filme informativo ou educativo talvez seja útil para explicar e exemplificar o conceito, mas sua organização é dedicada, estritamente, a transmitir informação fatual e consolidar nossa compreensão de um conceito incontroverso, e não a matizar ou modular nosso entendimento sobre aquele conceito. Como documentário, um filme assim tem interesse praticamente nulo. São os *conceitos debatidos* e os *conceitos contestados* que os documentários rotineiramente abordam.

Debate e contestação cercam as instituições e práticas básicas de nossa sociedade. As práticas sociais são exatamente isto: a maneira convencional de agir. Poderiam ser diferentes. Por exemplo, muitas questões legais sérias são resolvidas por júris nos Estados Unidos e por juízes na Europa. Um juiz ou júri diferente podem muito bem chegar a uma conclusão diferente sobre a mesma questão. As crianças podem sentir-se em dívida com seus pais quando chegam à idade adulta, ou não, dependendo das convenções culturais e da própria relação do indivíduo com essas convenções e com seus pais. Uma mulher pode achar que merece oportunidade e tratamento iguais aos dados ao homem, e estar preparada para exigi-los, ou não, dependendo das práticas sociais predominantes e de sua atitude pessoal em relação a elas.

As práticas sociais apoiam-se nas maneiras pelas quais vários ideais se incorporam a elas. Esses ideais ou valores são, então, adotados por aqueles que se engajam numa determinada prática social. Acreditamos que as mulheres devam ficar em casa e os homens devam trabalhar, porque isso satisfaz nosso ideal sobre a vida familiar e a criação dos filhos, por exemplo; ou, inversamente, acreditamos que homens e mulheres devam participar da

educação dos filhos de forma igualitária, porque isso satisfaz um ideal que temos sobre a igualdade entre os sexos.

Na maioria das práticas sociais, em que mais de uma forma de agir é possível e mais de um conjunto de valores ou ideais pode ser incorporado e adotado, abordagens diferentes têm de competir entre si. Os valores dominantes têm de lutar para permanecer dominantes. Valores alternativos têm de lutar para obter legitimidade. Entramos em terreno controverso, onde ideais e valores diferentes competem por nossa lealdade. Essa competição acontece numa arena ideológica e não por meios coercitivos. Práticas dominantes e alternativas procuram nos persuadir de seu valor e não nos forçar fisicamente a ceder. (A força continua a ser o último recurso.) A persuasão, no entanto, requer um meio de representar uma forma aceitável de agir, um curso desejável de ação, uma solução preferível a outras, que façam dessas opções aquelas que estaremos dispostos a adotar como nossas. A persuasão requer comunicação, e a comunicação depende de um meio de representação, das linguagens escritas aos códigos de vestuário, da televisão ao filme, do vídeo à Internet. Esses sistemas de signos são o meio fundamental da representação persuasiva.

## O desafio da persuasão

Na tradição ocidental, os usos diferentes que se podem fazer da linguagem falada e escrita levaram a um esquema classificatório que delineia três grandes categorias: poética e narrativa (para contar histórias e evocar disposições de ânimo), lógica (para assuntos conduzidos no espírito da investigação científica e filosófica) e retórica (para criar consenso ou chegar a acordos sobre questões abertas a debate). Cada uma dessas três grandes divisões da linguagem é mais apropriada a uma esfera em particular, mas elas não são mutuamente excludentes: elementos narrativos (suspense ou ponto de vista) e figuras poéticas de linguagem (metáfora ou símile) matizam tanto o discurso científico como o retórico; táticas persuasivas às vezes desempenham papel fundamental tanto na narração de histórias como no raciocínio científico. (Galileu, por exemplo, teve de expressar grande parte de seu argumento contra a ideia de que a Terra era o centro do universo em termos que persuadissem a hierarquia da Igreja sem ser blasfemos; esse desafio exigiu habilidade retórica e também comprovação lógica.)

Em geral, portanto, podemos dizer que o documentário trata do esforço de nos convencer, persuadir ou predispor a uma determinada visão do mundo real em que vivemos. O documentário não recorre primeira ou exclusivamente a nossa sensibilidade estética: ele pode divertir ou agradar, mas faz isso em relação ao esforço retórico ou persuasivo dirigido ao mundo social existente. O documentário não só ativa nossa percepção estética (ao contrário de um filme estritamente informativo ou instrutivo), como também ativa nossa consciência social. Isso significa decepção para alguns, que anseiam pelo prazer de evadir-se para os mundos imaginários da ficção, mas é fonte de estímulo para outros, que desejam ardentemente o engajamento criativo e apaixonado nas questões e interesses prementes do momento.

Em tempos antigos, a retórica, ou a oratória, granjeava menos respeito do que a lógica, ou a filosofia, porque parecia ser uma concessão àqueles aspectos dos assuntos humanos ainda não sujeitos ao domínio da razão. Nossa experiência acumulada no curso de dois mil anos de história a mais, nossa familiaridade com Sigmund Freud e a ideia do inconsciente e nossa consciência dos vínculos entre poder, conhecimento, crença e ideologia dão-nos motivo para suspeitar que a retórica não seja filha ilegítima da lógica, mas sim mais provavelmente, sua mestra. No mínimo, podemos dizer que a retórica é uma aliada indispensável nas situações em que devemos falar sobre questões para as quais não exista acordo generalizado. Dito de outra forma, se uma questão não foi ainda definitivamente resolvida, ou se não se pode chegar a um consenso, o documentário é um meio importante para nos dispor a ver essa questão de uma perspectiva específica. A maioria das práticas sociais – da vida familiar ao bem-estar social, da guerra ao planejamento urbano – ocupa território litigioso. O vídeo e o filme documentário colocam-nos exatamente nesse território.

Portanto, a retórica, ou a oratória, é um uso da linguagem que interessa particularmente ao estudo do vídeo e do filme documentário. Os tópicos de que trata o documentário muitas vezes pertencem aos três tipos de questão considerados domínio próprio da retórica. Esses tipos se encaixam nas três divisões clássicas da retórica, que identificam a maioria das questões abordadas pelos documentários, mas não todas.

## Legislativo ou deliberativo

Este é o campo para encorajar ou desencorajar, exortar ou dissuadir os outros no curso de uma ação coletiva. Questões de política social como guerra, bem-estar social, conservação, aborto, reprodução artificial, identidade nacional e relações internacionais pertencem a esse domínio. As deliberações olham para o futuro e propõem questões a respeito do que fazer. Uma estrutura problema/solução adapta-se bem à deliberação; ela permite o exame minucioso da conveniência ou perniciosidade de diferentes escolhas. Filmes que vão de *Smoke menace*, que apoia o aquecimento a gás em lugar do carvão que produz fumaça, e *Housing problems*, que defende a habitação patrocinada pelo governo para eliminar as favelas, até *Why Vietnam?*, a favor do envolvimento norte-americano no Vietnã, e *It's elementary: Talking about gay issues in school*, que ataca a homofobia e apoia esforços para eliminar estereótipos e violência, exemplificam o uso deliberativo da retórica no documentário.

## Judicial ou histórico

Este é o campo para avaliar (acusar ou defender, justificar ou criticar) ações prévias. O orador judicial olha para o passado e propõe questões como "o que aconteceu realmente?". São questões sobre fato e interpretação, em que culpa ou inocência estão em jogo em relação à lei, e verdade ou falsidade estão em jogo em relação à história. O orador tenciona ver a justiça ser feita ou estabelecer a verdade, assuntos que exigiriam solução definitiva, embora essa solução raramente seja alcançada de forma incontroversa (os vereditos sofrem recursos, as leis mudam e as histórias são revisadas).

Na retórica judicial, como na deliberativa, são testadas as questões coletivas de moralidade e tradição, valor e crença. São casos em que "a verdade" em qualquer sentido definitivo não é totalmente garantida. A questão está aberta à discussão. Os julgamentos existem para acabar com a dúvida, mas fazem-no fundamentados em provas e argumentos que, em sua totalidade, não são científicos.

Se a lógica prevalecesse, o resultado dos julgamentos não estaria sujeito a recurso, e as questões de culpa e inocência não persistiriam, apesar do veredito do júri. O fato de confiarmos em vereditos, e não em provas científicas, e de nos voltarmos para ouvir nossos pares, em vez de permitir que

**FAR FROM POLAND**

a film by JILL GODMILOW

*Far from Poland* (Jill Godmilow, 1984). Fotografias de Mark Magill, gentilmente cedidas por Jill Godmilow. Jill Godmilow explora o dilema enfrentado pelo documentarista que não pode estar lá, no local dos acontecimentos. O movimento Solidariedade transformou a sociedade polonesa, mas Godmilow não obteve visto para entrar na Polônia como cineasta. Como poderia representar o movimento e seu próprio dilema? Ela optou por uma técnica mais antiga do que a usada em *Nanook, o esquimó*, de Flaherty: a reconstituição. Em vez de tratar as reconstituições como se fossem imagens totalmente autênticas, Godmilow deixa claro para nós que o que vemos representa situações e acontecimentos que não podemos presenciar diretamente. Godmilow recruta indivíduos para desempenhar os papéis dos participantes do Solidariedade em seu filme. Ela mesma faz o papel de uma cineasta que tenta fazer um filme sobre o movimento Solidariedade.

os peritos e especialistas tomem as decisões, sugere uma incerteza fundamental nas questões que envolvem o passado.

Do mesmo modo, a escrita da história funciona como um julgamento que coloca o passado no banco das testemunhas, para contar sua história sobre o que aconteceu, enquanto nós, leitores ou espectadores, assistimos, observando o ponto de vista ou a linha de argumentação do historiador conforme fazemos nosso julgamento. O fato de considerarmos mais de um relato dos acontecimentos para formar nossa própria opinião sugere a incerteza fundamental do passado. *Shoah*, sobre questões de culpa e responsabilidade pelo holocausto, *A linha da morte*, sobre um caso individual de culpa ou inocência, *Padeniye dinastii Romanovych*, sobre a história da Rússia que leva à revolução de 1917, e *Eyes on the prize*, sobre a história do movimento dos direitos civis nos Estados Unidos, exemplificam a gama de documentários do domínio judicial ou histórico.

## Cerimonial ou panegírico

Este é o campo para elogiar ou censurar os outros, para evocar qualidades e estabelecer atitudes em relação às pessoas e suas realizações. Essa retórica de avaliação complementa a retórica deliberativa e judicial para acentuar o peso moral de um argumento. O orador frequentemente olha para o presente, mas pode recorrer bastante ao passado para comprovar méritos ou deméritos. No entanto, as regras para os procedimentos de comprovação e argumentação estão menos firmemente estabelecidas na retórica cerimonial do que na deliberativa ou judicial. O caráter pode ser construído, ou destruído, por uma variedade de meios; justiça e imparcialidade nem sempre são respeitadas.

Grande parte do que podemos classificar como retórica cerimonial também poderia ser denominada retórica biográfica, ensaística ou poética: ela se dirige a uma pessoa ou situação e tenta dar-lhes uma coloração afetiva e moral. Ela procura apresentar pessoas, lugares e coisas em tonalidades agradáveis ou desagradáveis.

De algumas formas, a retórica cerimonial é semelhante à descrição na narrativa: algumas vezes, a descrição parece estranha ao propósito inicial de levar a trama adiante; outras vezes, parece vital, se se quer que a trama tenha alguma textura ou ressonância. A trama baseada em "um rapaz conhece uma moça" é pobre demais para atrair interesse, até que as estratégias descritivas

deem vida e características distintivas a um determinado "rapaz" e a uma determinada "moça".

Analogamente, a retórica cerimonial pode dar vida à retórica deliberativa ou judicial ou atuar independentemente, como uma forma mais poética de descrição. Nisso difere de uma biografia prosaica que delineie os detalhes cronológicos de uma vida determinada. A retórica cerimonial tenta dar coloração moral à vida de uma pessoa, de forma que possamos julgá-la merecedora de emulação e respeito ou demonização e rejeição. O fato de que continuamos indecisos em nosso juízo a respeito dos outros, de que não existe em nossa sociedade nenhum conjunto de padrões único e consensual, e de que nenhum conjunto de procedimentos para aplicar coerentemente tais padrões usufrua de aceitação universal são fatores que tornam a retórica necessária. Estamos, mais uma vez, no reino do controverso e do incerto. É tarefa da retórica mover-nos na direção da decisão e do julgamento.

Estes são filmes que dão alguma ideia da gama de obras que se dedicam a tópicos para os quais a retórica cerimonial é adequada: *Nanook, o esquimó* – que retrata Nanook como caçador e pai digno; *N!ai: Story of a !kung woman* – que retrata uma mulher !kung oprimida, mas resoluta, durante um período de cerca de 20 anos; *Lonely boy* – sobre Paul Anka como exemplo dúbio de sucesso de um jovem cantor; e *Paris is burning* – como descrição favorável e respeitosa da vida dos membros de uma subcultura negra e latina, urbana e homossexual, de pantomima e interpretação.

## O poder da metáfora

Uma última generalização sobre os temas dos documentários é que eles tratam de conceitos e questões que necessitam de metáforas para serem descritos. Isso quer dizer que alguns temas se prestam a uma descrição clara; poucas questões estão em jogo e um prosaico relato linear é tudo o que queremos ou do que precisamos. A fabricação de *chips* de silício poderia ser um desses temas, assim como o emprego de variadas formas de segurar a raquete e fazer jogadas no tênis. Entretanto, amor, guerra e família são temas que uma definição clara, como a de um dicionário, não esgota. Talvez saibamos o que esses temas signifiquem no dicionário ("forte afeição ou atração por outra pessoa", "conflito armado hostil entre estados", "a unidade básica da sociedade, que tem em seu núcleo pelo menos um genitor e um

filho"), mas, ainda assim, discutimos se eles são uma bênção ou uma maldição, o céu ou o inferno. Podemos discutir tais questões sobre amor, guerra, família e outros temas em geral ou enfocar exemplos específicos: talvez a guerra seja um mal necessário, mas isso justifica que os Estados Unidos bombardeiem o Vietnã ou o Kosovo? Talvez as famílias sejam uma forma sagrada de união, mas a família Loud é um exemplo disso? (Os Louds são a família em torno da qual se desenrola o documentário seriado *An american family*.) Os documentários entram nessa discussão para fornecer relatos ou argumentos persuasivos. Eles nos dão um meio de dizer "a guerra é um inferno" ou "as famílias são depósitos de loucos" ou "um refúgio". Essas metáforas enriquecem e avivam nossa compreensão das definições de dicionário e lhes dão uma coloração moral, social e política.

As práticas sociais, domínios fundamentais da experiência humana, prestam-se à metáfora. Talvez saibamos o que significa família no dicionário e, ainda assim, queiramos saber *como* é a família num sentido mais metafórico. As metáforas funcionam para nos oferecer maneiras de comparar guerra, amor ou família com algo mais, que tenha características e valores semelhantes. Nossa visão da vida familiar é consideravelmente diferente quando afirmamos que a família é um refúgio num mundo cruel, como sugere *The adventures of Ozzie and Harriet*, ou que ela é um campo de batalha, como em *A married couple* (1970). Analogamente, se a guerra é um tipo de inferno e se o inferno é um estado doloroso e indesejável, então a guerra deve ser evitada, como *A batalha de San Pietro* sugere. Se a guerra é um rito de passagem, ou um teste de masculinidade, e se tais ritos e testes proporcionam um senso de identidade e mesmo glória, então a guerra deve ser encarada, como sugere *A terra espanhola*. Tudo depende dos valores que atribuímos à guerra em geral ou a uma guerra específica ou a um determinado aspecto em uma guerra. Os valores que acatamos ou rejeitamos são frequentemente indicados pela metáfora.

O documentário, como sequência organizada de sons e imagens, constrói metáforas que atribuem, inferem, confirmam ou contestam valores que cercam as práticas sociais sobre as quais nós, como sociedade, continuamos divididos. Usam a retórica deliberativa, judicial e panegírica, entre outras estratégias, para persuadir-nos de sua orientação, de seu julgamento ou de um argumento em particular.

As metáforas ajudam-nos a definir ou compreender as coisas com base no que elas parecem ser; estabelecem uma imagem que contém nosso próprio

encontro físico ou experiencial com uma situação, e não nosso conhecimento de uma definição padronizada de dicionário. As metáforas valem-se de formas básicas de experiência pessoal, como a orientação espacial (para cima, para baixo, acima, abaixo), para atribuir valores aos conceitos sociais. O sucesso, por exemplo, pode ser representado como a *elevação* a um estado *superior* na vida, não literalmente mover-se para um local de maior altitude, mas, metaforicamente, mover-se para uma posição social de maior apreço.

Tais representações são facilmente acessíveis ao filme, no qual podemos mostrar alguém subindo uma ladeira real como metáfora do sucesso, ou exibir imagens de cadáveres como metáfora da guerra como inferno. A seleção e o arranjo de sons e imagens são sensuais e reais; proporcionam uma forma imediata de experiência auditiva e visual, mas também se tornam, por intermédio da organização num todo maior, uma representação metafórica do que seja uma determinada coisa no mundo histórico.

Como é a negociação do casamento de uma jovem na sociedade turkana? É *assim*, quando, em *Wedding camels*, vemos negociações específicas, em torno de um casamento específico, e as tomamos como representação das negociações matrimoniais na cultura toda. O amor é *assim* em *A married couple*, *Sherman's march* ou *Silverlake life*; a guerra é *assim* em *Frank: A Vietnam veteran*, *La section Anderson* ou *Victory at sea*; a família é *assim* em *Finding Christa*, *O corpo belo* ou *Nobody's business*.

Pode ser que conheçamos a definição de dicionário para essas práticas sociais e, ainda assim, desejemos representações metafóricas para nos ajudar a compreender que valores associar a essas práticas sociais. Os documentários dão-nos a sensação de que podemos entender como outros atores sociais experimentam situações e acontecimentos que se encaixam em categorias familiares (vida familiar, assistência médica, orientação sexual, justiça social, morte e assim por diante). Os documentários proporcionam uma orientação sobre a experiência de outros e, por extensão, sobre as práticas sociais que compartilhamos com eles.

Se aceitaremos como nossos os pontos de vista e os argumentos dos documentários, isso depende muito do poder estilístico e retórico do filme. A oscilação entre o específico e o geral no documentário, entretanto, resulta da eficácia da permissão para que uma representação específica signifique (metaforicamente) uma orientação ou avaliação geral de uma determinada questão ou tema. A compreensão metafórica é muitas vezes a maneira mais

significativa e persuasiva de nos convencer do mérito de um ponto de vista em relação a outros. A definição de genocídio pode soar aterradora ("a destruição deliberada e sistemática de um grupo racial, político ou cultural"), mas o som e a imagem de um determinado trator empurrando uma grande massa de corpos nus, para dentro de uma vala, num dado momento histórico, *são* aterradores de maneira mais vívida e indelével. Se o genocídio é *assim*, como sugere sua representação em *Nuit et brouillard*, a metáfora apresenta-nos um ponto de vista e uma orientação de tremendo poder.

Nos documentários, portanto, falamos dos assuntos que ocupam nossa vida da forma mais apaixonada e perturbadora. Esses assuntos seguem os caminhos de nosso desejo, conforme chegamos a um acordo com o que significa assumir uma identidade, ter uma ligação íntima e particular com alguém e pertencer a uma coletividade. Identidade pessoal, intimidade sexual e pertença social são outra maneira de definir os assuntos do documentário.

Ao longo dos caminhos marcados por nossos desejos nessas três direções, encontramos assuntos tão fundamentais como biografia e autobiografia, sexo e sexualidade, família e relações íntimas, trabalho e classe social, poder e hierarquia, violência e guerra, economia, nacionalidade, etnicidade, raça, justiça social e mudança social, história e cultura. Os documentários oferecem representações de como têm sido esses encontros com diferentes formas de práticas sociais para outras pessoas, em outros lugares, de uma perspectiva elaborada para nos preparar para uma perspectiva específica e própria.

*Padeniye dinastii Romanovych* (1927), por exemplo, reconta a história dos últimos anos do domínio dos Romanovs na Rússia e dos primeiros dias da revolução soviética. O filme estabelece uma série de paralelos e contrastes surpreendentes entre a vida do czar, de sua família e da corte e a vida da maioria do povo russo. A vida sob os Romanovs torna-se um mundo de oposições nítidas: lazer ou trabalho, riqueza ou pobreza, refinamento ou indigência. Esther Shub oferece esse ponto de vista, utilizando material cinematográfico de arquivo reagrupado na forma de uma acusação. Ela acentua os contrastes com legendas, sobreposições e planos individuais que, às vezes ironicamente, às vezes causticamente, declaram a bancarrota moral de um regime indiferente à situação de seus súditos.

Em um plano, por exemplo, um conde e sua mulher tomam chá numa mesa ao ar livre. Depois que se levantam para ir embora, um criado aparece para retirar o serviço de chá. A relação de classe revela-se claramente com

essas ações apenas, mas o *clip* de arquivo de Shub dá um passo adiante: quando olhamos de perto, vemos que o criado está em pé, bem no fundo do plano, o tempo todo, esperando a deixa para avançar e recolher a louça. Shub encontrou um antigo filme caseiro que esse conde encenara para documentar sua situação social, da mesma forma como a pintura de paisagens servira para documentar a riqueza dos proprietários de terra, só que agora o valor moral do documento é inverso: representa a condenação do que anteriormente celebrara. O próprio ato de encenar os rituais de dominação e servidão, que talvez originalmente fosse para passar despercebido, comprova a disposição de usar os outros para manter um privilégio que, segundo o argumento de Shub, derrubou os Romanovs.

Em outro documentário sobre mudança social, Jill Godmilow relata a ascensão do movimento Solidariedade na Polônia e o colapso do domínio comunista. Ao contrário de Shub, Godmilow não contou com o generoso presente das imagens de arquivo, ela nem mesmo teve acesso aos acontecimentos enquanto eles se desenrolavam. Vários empecilhos a mantiveram em Nova York enquanto o Solidariedade avançava rumo ao poder. Como Godmilow consegue representar aquilo que não pôde testemunhar? *Far from Poland* (1984) adota uma estratégia reflexiva em vez de expositiva. Godmilow faz do filme uma obra que trata, simultaneamente, das dificuldades de representação, da convenção de "estar presente" como testemunho da verdade do que é dito, das motivações dos cineastas para representar os outros quando esse ato distorce tão facilmente quanto revela, e desse momento histórico específico de transformação social. Essa perspectiva nos adverte dos poderes da representação documental ao mesmo tempo em que expressa solidariedade clara ao movimento social que, apenas parcial e incompletamente, pode representar.

Do mesmo modo, *Dead birds* é um relato etnográfico da vida dos danis das montanhas da Nova Guiné, uma tribo que, na época da expedição, em 1961, ainda vivia num estado anterior ao contato com os ocidentais. O filme tem como preocupação principal a violência ritual entre os danis. Num tom poético e reflexivo, Gardner sugere que os rigores e os riscos da guerra ritual, em que grandes contingentes de homens de grupos vizinhos arremessam lanças e atiram flechas uns nos outros até que alguém seja ferido ou morto, desempenham papel fundamental na definição da identidade individual e cultural. A vida é *assim*, sugere Gardner, quando nos engajamos em formas regulares de agressão social, a melhor para manter o sentimento de coesão social.

*Padeniye dinastii Romanovych* (Esther Shub, 1927)
Esta imagem documental de um conde e sua mulher exigiu claramente não só o consentimento das pessoas que nela aparecem, mas também uma orquestração ativa: filme caseiro, ele demonstra o ritual cotidiano de tomar chá no jardim na Rússia pré-revolucionária. O casal sai da cena e talvez suponhamos que o plano tenha cumprido sua função, mas não, o plano continua, e um casal de criados entra para retirar o serviço de chá usado. Shub converte o filme caseiro em documento social da estrutura e da hierarquia de classes. Numa boa cópia, pode-se até mesmo ver o criado esperando, no fundo, atrás dos arbustos, pela deixa para avançar para o primeiro plano ou, sem dúvida era isso o que estava na ideia de Shub, para o plano histórico.

Ao contrário, *No lies*, de Mitchell Block, e [illegible] Godmilow, adotam uma visão mais reflexiva da violência [illegible] violência psíquica do comentário de um cineasta [illegible] insiste em persuadir a amiga a contar a história do próprio estupro [illegible]

la. Esse comentário trata não só do problema do estupro e de nossas atitudes sociais em relação a ele, como homens e mulheres que somos, mas também do problema da violência ritual de representar as vítimas de estupro como alvos para um meio de comunicação que perpetua a vitimização do ato original. O cineasta agride psiquicamente seu objeto, exatamente como o estuprador a agrediu fisicamente. Ao apresentar esse processo de agressão como função da representação documental, Block questiona, de maneira direta e oportuna, os sustentáculos éticos da relação entre cineasta e tema. Ele pergunta se o ato de filmar a entrevista com uma mulher que foi estuprada *dessa maneira* seria *como* o estupro real pelo qual ela passou.

Como último exemplo, consideremos duas representações de relações familiares. Em *Four families* (1959), Margaret Mead adota o modo expositivo (um comentário em voz-*over*) para comparar e contrastar a vida de quatro famílias de culturas diferentes: francesa, indiana, japonesa e canadense. Ela aplica categorias conceituais como educação dos filhos, disciplina, papéis

*Far from Poland*. Fotografia de David Dekok, gentilmente cedida por Jill Godmilow.
Gravando uma "externa" para o filme, mas com Shamokin, na Pensilvânia, servindo como mina de carvão polonesa. Com seu estilo introvertido, Godmilow acrescenta um tom reflexivo que nos conscientiza das substituições. Isso pode nos levar a questionar os limites e valores da troca entre uma sensação de autenticidade e as formas de verdade que ela suporta. No mínimo, a tática da cineasta contrasta visivelmente com a dos noticiários televisivos sobre os mesmos acontecimentos

masculinos e femininos etc., para expressar as muitas semelhanças e algumas diferenças entre essas culturas. As famílias que vemos servem de exemplo. Não ficamos conhecendo os membros de nenhuma delas em nenhum sentido complexo. Exemplos de comportamento e interação são selecionados para ilustrar características da cultura toda e não dos atores sociais como indivíduos. Margaret Mead informa que a vida familiar nessas culturas é *assim*.

Essa representação da família como entidade culturalmente homogênea, mais bem entendida quando comparada com famílias de outra cultura, contrasta nitidamente com a visão que temos em *O corpo belo* (1991), de Ngozi Onwurah. Onwurah adota uma abordagem performática de sua relação com a própria mãe. A cineasta é filha do casamento inter-racial de pai africano com mãe britânica. Por meio de uma voz-*over* poética e da reconstituição de cenas da infância que apresentam sua mãe verdadeira, a cineasta descreve a ambivalência que sentia quando menina em relação à mãe operária e, de seu ponto de vista juvenil, sem atrativos. Só rememorando é que Onwurah reconhece a miséria em que a mãe viveu e os sacrifícios que teve de fazer, a começar pela escolha de levar a gravidez de Ngozi até o fim, mesmo quando isso significava que teria de passar por uma mastectomia radical para retirar um câncer que poderia ter sido tratado sem remover o seio se ela o tivesse feito durante a gravidez, mas arriscando a vida do feto em desenvolvimento.

Onwurah encena um drama de reconciliação e amor que é muito performático na ênfase que dá ao investimento subjetivo no tema. (Num dado momento, Onwurah encena uma sedução imaginária e uma cena de amor entre a mãe e um homem negro jovem, o que não teria acontecido se Onwurah não tivesse escolhido assim.) Não assimilamos nenhum dado estatístico sobre casamentos inter-raciais ou complexidades das diferenças de identificação na estrutura familiar no terreno das culturas nacionais. Ao contrário, *O corpo belo* submerge-nos em uma representação que sugere que "uma relação ambivalente com a própria mãe é *assim*". A metáfora é ainda mais arraigada e poderosa quando baseada na própria família.

O poder afetivo desses dois filmes é radicalmente diferente, assim como são diferentes as reivindicações de cada um ao conhecimento social geral. O filme de Mead sugere que as famílias podem ser compreendidas num exame intercultural e comparativo de categorias a que se dá exemplificação concreta por meio das quatro famílias escolhidas para representar as quatro culturas. Já o filme de Onwurah sugere que as famílias podem ser

*O corpo belo* (Ngozi Onwurah, 1991). Fotografia gentilmente cedida por Women Make Movies. Sian Martin posa para uma fotografia de moda no filme de Onwurah sobre a própria mãe. O mundo da fotografia de moda representa uma fuga da existência monótona associada à mãe. Uma cena de sedução imaginária que Onwurah dirige, com a própria mãe no papel de um dos participantes/atores, sugere a tentativa de transportar a mãe de sua existência comum para um mundo de fantasia. O tema maior do filme, entretanto, é o processo pelo qual Onwurah passa a aceitar tanto a mãe como todas as realidades contundentes da vida dela

compreendidas num sentido personificado, muito localizado, de como foram os conflitos e dilemas de uma família em particular, no caso, a da própria cineasta. Da mesma maneira que o filme de Mead permite a particularização por intermédio das quatro famílias selecionadas, mas reduz sua importância, o filme de Onwurah permite a generalização de questões de raça, classe e nacionalidade, mas reduz essa dimensão em favor da especificidade. Ambos os filmes adotam uma forma de asserção metafórica do tipo "a vida familiar é *assim*", mas fazem-no de maneiras muito diferentes.

Em suma, os vídeos e filmes documentários falam do mundo histórico de formas elaboradas para nos comover ou persuadir. Eles tendem a repisar aqueles aspectos da experiência que se encaixam nas categorias gerais de práticas sociais e relações mediadas institucionalmente: vida familiar, orientação sexual, conflito social, guerra, nacionalidade, etnicidade, história etc. Apresentam essas questões de um ponto de vista em particular;

representam uma maneira de ver, e valorizar ou avaliar, seu tema. Assim, tornam-se uma voz entre muitas numa arena de debate e contestação social. Essa é a arena onde competimos pelo apoio e pela crença dos outros em nome de uma determinada causa ou sistema de valores. Em última instância, é uma arena em que se estabelece nosso compromisso com as práticas e os valores dominantes de nossa cultura, ou nosso distanciamento em relação a eles. As técnicas retóricas são fundamentais nessa arena, já que nem a lógica nem a força podem prevalecer com facilidade. A arena é pequena, mas comovente, em *O corpo belo* e grande, mas arrebatadora, em *Padeniye dinastii Romanovych*. Em ambos os casos, o vídeo e o filme documentário despertam-nos para a compreensão e o envolvimento no mundo histórico de maneiras significativas.

# 5
# COMO COMEÇOU O CINEMA DOCUMENTÁRIO?

## A origem mítica nos primórdios do cinema

A voz do documentário relaciona-se com as maneiras pelas quais o vídeo e o filme documentário falam do mundo que nos cerca, mas de uma perspectiva especial. Quando um documentário defende uma causa ou apresenta um argumento, "voz" é como o faz. Nossa discussão a respeito de voz não estaria completa se não considerássemos como surgiu essa forma de discurso a respeito do mundo. Quando começou? Que relação tem com outras formas de cinema? Como, em outras palavras, o documentário encontrou sua voz?

Devemos observar que ninguém teve a intenção de construir uma tradição do documentário. Ninguém tentou "inventar" o documentário como tal. O esforço para construir uma história do documentário, uma história com um começo, bem distante no tempo, e um fim, agora ou no futuro, aconteceu depois do fato. Surgiu com o desejo de cineastas e escritores, como eu, de compreender como as coisas chegaram ao ponto em que estão hoje. Mas, para aqueles que vieram antes, bem antes, de nós, o ponto em que estão as coisas hoje era mera especulação.

O interesse desses cineastas e escritores não era abrir um caminho livre e desobstruído para o desenvolvimento de uma tradição documental que ainda não existia. Seu interesse e sua paixão eram a exploração dos limites do cinema, a descoberta de novas possibilidades e de formas ainda não

experimentadas. O fato de alguns desses trabalhos terem se consolidado no que hoje denominamos documentário acaba por obscurecer o limite indistinto entre ficção e não ficção, documentação da realidade e experimentação da forma, exibição e relato, narrativa e retórica, que estimularam esses primeiros esforços. A continuação dessa tradição de experimentação foi o que permitiu que o documentário permanecesse um gênero ativo e vigoroso.

Uma forma corrente de explicar a ascensão do documentário inclui a história do amor do cinema pela superfície das coisas, sua capacidade incomum de captar a vida como ela é; capacidade que serviu de marca para o cinema primitivo e seu imenso catálogo de pessoas, lugares e coisas recolhidas em todos os lugares do mundo. Como a fotografia antes dele, o cinema foi uma revelação. As pessoas nunca tinham visto imagens tão fiéis a seus temas nem testemunhado movimento aparente que transmitisse sensação tão convincente de movimento real. Como observou o teórico do cinema Christian Metz, na década de 1960, numa discussão da fenomenologia do filme, copiar a impressão de movimento é copiar sua realidade. O cinema atingiu seu objetivo num nível jamais alcançado por outro meio de comunicação.

A capacidade das imagens fotográficas de transmitir uma impressão tão viva da realidade, que inclui o movimento como um aspecto fundamental da vida a que a pintura e a escultura foram capazes de aludir, mas não copiar, instiga o desenrolar de duas histórias complementares: uma sobre a imagem e outra sobre o cineasta.

A notável fidelidade da imagem fotográfica ao que ela registra dá a essa imagem a aparência de um documento. Oferece uma comprovação visível do que a câmera viu. A sensação subjacente de fidelidade nos filmes de Louis Lumière, feitos no fim do século XIX, como *Saída dos trabalhadores das fábricas Lumière*, *A chegada do comboio à estação*, *O regador regado* e *O almoço do bebê*, parece estar a apenas um pequeno passo do documentário propriamente dito. Embora tenham apenas um plano e durem apenas poucos minutos, parecem oferecer uma janela para o mundo histórico. (Os filmes de ficção geralmente dão a impressão de que olhamos para dentro de um mundo privado e incomum de um ponto de vista externo, de nossa posição vantajosa no mundo histórico, ao passo que os documentários geralmente dão a impressão de que, de nosso cantinho no mundo, olhamos para fora, para alguma outra parte do mesmo mundo.) Os operários que se afastam em *Saída*

*dos trabalhadores das fábricas Lumière*, por exemplo, saem da fábrica e passam pela câmera para que os vejamos, como se estivéssemos lá, assistindo a esse momento específico do passado acontecer outra vez.

Essas primeiras obras serviram tipicamente como "origem" do documentário ao manter uma "fé na imagem"; uma fé do tipo que o influente crítico francês André Bazin admirou quando tentou responder à pergunta "o que é cinema?", em uma série de importantes ensaios da década de 1940. Os filmes de Lumière pareciam registrar o cotidiano conforme ele acontecia. Filmados sem adorno nem rearranjo de montagem, revelam tremeluzente mistério dos acontecimentos. Parecem reproduzir o acontecimento e preservar o mistério. Um quê de humildade fica no ar. O cinema é um instrumento de poder extraordinário; não necessita de exagero ou espetáculo para conquistar nossa admiração.

A segunda história relaciona-se com o cineasta. A notável precisão da imagem, como representação fotográfica do que a câmera viu, fascinava aqueles que tiravam as fotografias. Uma necessidade premente de explorar essa fonte de fascínio levou os primeiros fotógrafos a registrar diversos aspectos do mundo que os cercava. Mesmo quando preparavam detalhes da ação ou decoravam uma cena, como fez Georges Méliès em *Viagem à lua* (1902), o fascínio pelo poder que a imagem fotográfica tem de registrar o que quer que apareça diante da câmera e apresentar o produto desse poder para um público, numa tira de filme que pode ser projetada repetidamente, adquiriu primazia sobre as sutilezas da narração de histórias ou o desenvolvimento de personagens.

Temos, então, duas histórias: 1) a capacidade incomum das imagens cinematográficas e das fotografias de exibir uma cópia física daquilo que registram com precisão fotomecânica sobre uma emulsão fotográfica, graças à passagem da luz através de lentes, combinada com 2) a compulsão gerada nos pioneiros do cinema pela exploração dessa capacidade. Para alguns, essas histórias formam a base do desenvolvimento do documentário. A combinação da paixão pelo registro do real com um instrumento capaz de grande fidelidade atingiu uma pureza de expressão no ato da filmagem documental.

Essa história convencional culmina na dupla realização do refinamento narrativo com que Robert Flaherty levou à tela a vida dos inuits em *Nanook, o esquimó* (1922) e da habilidade comercial com que John Grierson estabeleceu uma base institucional para o que, no fim da década de

1920, se tornou conhecido como cinema documentário. Grierson impulsionou o patrocínio governamental da produção de documentários na Inglaterra dos anos 30 da mesma forma como Dziga Vertov fizera em toda a década de 1920 na União Soviética e Pare Lorentz faria em meados da década seguinte nos Estados Unidos. Na verdade, Vertov promovera o documentário bem antes de Grierson, mas permaneceu mais como um não conformista, no interior da nascente indústria cinematográfica soviética; não reuniu em torno de si um grupo de cineastas de mesma opinião nem conseguiu nada parecido com a base institucional sólida que Grierson estabeleceu. John Grierson tornou-se o principal inspirador dos movimentos britânico e, mais tarde, canadense, no campo do documentário. Apesar do exemplo valioso de Dziga Vertov e do cinema soviético em geral, foi Grierson quem assegurou um nicho relativamente estável para a produção de documentários.

A união do poder incomum do filme para documentar fenômenos preexistentes e do surgimento de uma base institucional corresponde à definição de quatro vias para o documentário discutida no Capítulo 2. Esses avanços propiciam um grupo de profissionais, uma estrutura institucional, uma massa de filmes com características comuns e, provavelmente, um público atento a essas qualidades distintivas. No entanto, esses avanços significam condições necessárias, mas não suficientes. Sua utilização para contar a história dos primórdios do documentário supõe um conjunto de intenções claro demais e um progresso direto demais das origens do cinema às conquistas do documentário. Essa história equivale a um mito.

A capacidade do filme de fornecer documentação rigorosa do que aparece diante da câmera leva a pelo menos duas outras direções: ciência e espetáculo. Ambas começam no cinema primitivo (aproximadamente de 1895 a 1906, quando o cinema narrativo começa a predominar). Ambas contribuíram para o avanço do documentário, mas certamente não são sinônimas dele. As diferenças podem ser mencionadas resumidamente.

Primeiro, a capacidade da imagem fotográfica (e, depois, da trilha sonora gravada) de gerar réplicas exatas de certos aspectos de seu material originário forma a base dos modos científicos de representação. Esses modos estão solidamente embasados na característica indexadora da imagem fotográfica. Um signo indexador tem uma relação física com aquilo a que se refere: uma impressão digital reproduz exatamente o padrão das espiras das pontas carnudas de nossos dedos; a forma assimétrica de uma árvore curvada pelo vento revela a força e a direção do vento predominante na área.

O valor dessa característica indexadora no caso da imagem científica depende muito da redução do quanto essa imagem – seja ela uma impressão digital, seja um raio X – exibe de qualquer perspectiva ou ponto de vista que distinga seu criador. Aplica-se um código estrito de objetividade ou perspectiva institucional. A voz da ciência pede silêncio, ou um quase silêncio, do documentarista ou fotógrafo. O documentário floresce quando adquire voz própria. A produção acurada de documentos ou provas visuais não dá a ele essa voz. Na verdade, pode desviá-lo dela.

A prática do documentário permite que a imagem gere uma impressão adequada, não uma garantia de autenticidade total em todos os casos. Assim como a fotografia, o documentário também pode ser "modificado". O "pai" do documentário, Robert Flaherty, por exemplo, criou a impressão de que algumas cenas se passavam dentro do iglu de Nanook, quando, de fato, elas foram gravadas ao ar livre, com um meio iglu maior do que o normal como pano de fundo. Isso deu a Flaherty luz suficiente para filmar, mas exigiu que seus personagens atuassem como se estivessem no interior de um iglu de verdade, quando não estavam. *Basquete blues* adiciona música para aumentar a força da história, exatamente como num filme de ficção. Em *Na linha da morte*, Errol Morris filmou uma série de reconstituições do assassinato de um policial de Dallas, de acordo com o que descrevem várias pessoas no filme. As reconstituições não são apenas discrepantes entre si, a ponto de trazer a questão "o que realmente aconteceu?"; além disso, todas foram filmadas não em Dallas, mas em New Jersey. Todas essas escolhas representam táticas dos cineastas para produzir um efeito sobre o público. Talvez equivalham a uma ciência imperfeita, mas são parte integrante da representação documental.

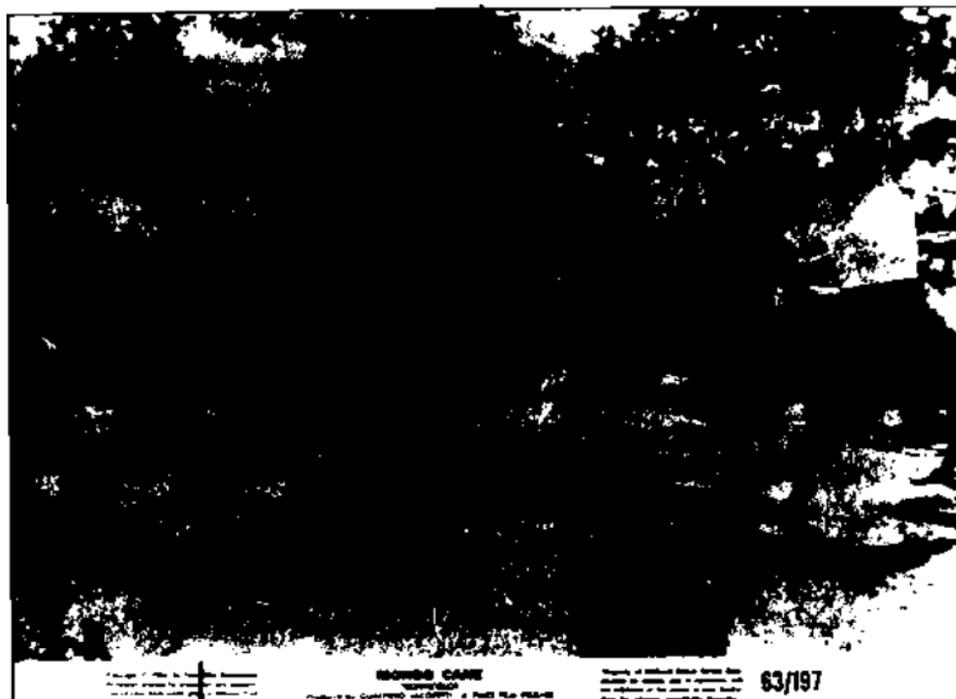
Quando acreditamos em alguma coisa sem uma prova conclusiva de que essa crença seja válida, ela se torna fetichismo ou fé. Com frequência, o documentário convida-nos a acreditar piamente que "aquilo que vemos é o que estava lá". Esse ato de confiança, ou fé, pode derivar das capacidades indexadoras da imagem fotográfica, sem ser plenamente justificado ou sustentado por ela. Para o cineasta, gerar confiança, levar-nos a afastar a dúvida ou a incredulidade, pela transmissão de uma *impressão* de realidade, e portanto de autenticidade, corresponde mais às prioridades da retórica do que às exigências da ciência. É com algum risco que aceitamos como dogma o valor de evidência das imagens.

O cinema primitivo não só apoiou o uso científico de imagens como também levou ao que Tom Gunning, historiador do cinema, denominou

"cinema de atrações". Essa expressão se refere à ideia de atrações circenses e a seu notório prazer em nos mostrar uma ampla gama de fenômenos incomuns. Essas atrações poderiam tanto aguçar a curiosidade como satisfazer a paixão dos primeiros cineastas e públicos por imagens que representassem aspectos do mundo que os cercava. Prevalecia um tom de exibicionismo, que diferia radicalmente tanto da ideia de olhar para dentro de um mundo privado e fictício como do material documental usado como prova científica. Esse exibicionismo também difere do documentário.

O cinema de atrações baseou-se na imagem como documento para apresentar aos espectadores esquetes sensacionais do exótico e representações demoradas do corriqueiro. O "cinema de atrações" equiparava-se à agitação que cercava as grandes feiras e exposições mundiais da época, como a St. Louis World Fair, em 1904, com sua recriação "autêntica" de uma vila filipina, povoada por filipinos trazidos para os Estados Unidos mais como espécimes do que como cidadãos. (A exposição foi apresentada como mostra antropológica de cultura nativa.) O "cinema de atrações" lançava seu apelo diretamente ao espectador e deliciava-se com o sensacionalismo do exótico e do bizarro.

Mas a voz do cineasta estava outra vez perceptivelmente silenciosa. A descoberta de um mundo de celuloide notavelmente semelhante ao mundo físico convidava-nos a contemplar o que a câmera podia exibir. O ponto de vista distintivo do cineasta ficava em segundo lugar. Louis Lumière enviou dezenas de operadores de câmera mundo afora, armados com seu recém-patenteado cinematógrafo (uma invenção que não só filmava como uma câmera moderna, como também servia para revelar e projetar o filme!). Lembramos os nomes de apenas um punhado deles. Importava mais o que filmavam do que como filmavam.

Subsistem aspectos dessa tradição do "cinema de atrações", assim como permanecem firmes os usos científicos da imagem fotográfica. Ela está ativa em uma variedade de filmes que espreitam o que há de mais desagradável na vida cotidiana. Vamos encontrá-la, por exemplo, nos filmes do tipo *mondo cane*, a começar pelo circuito clássico de costumes ultrajantes e práticas bizarras: *Mundo cão* (1963), com seu catálogo de mulheres com os seios nus, a matança de porcos e os majestosos cemitérios de animais de estimação em diferentes partes do mundo. Encontramos exibição parecida de "atrações" nas cenas pornográficas explícitas, em que o tom exibicionista parece não conhecer limites. Filmes de safári e diários de viagem sobre tudo, do surfe à arquitetura, também se apoiam firmemente nesse impulso exibicionista de

*Mundo cão* (Gualtiero Jacopetti, 1963)
Uma grande quantidade de filmes do tipo *mondo cane* surgiu na esteira de *Mundo cão*. A ideia de espetáculo e sensacionalismo remonta ao cinema primitivo e, claramente, estende-se até os *reality shows* da televisão, de *Cops* a *Survivor*.

apelar diretamente a nós com as maravilhas descobertas pela câmera. Ademais, os *reality shows* da televisão, como *Cops* e *Emergência 911*, prosperam ao apresentar uma sucessão de imagens e cenas, como se dissessem pouco mais que "não é incrível?". Claramente um elemento do documentário, esse "cabaré de curiosidades" é, com frequência, mais um companheiro de viagem que nos envergonha do que um elemento central.

## A década de 1920: O documentário começa a andar com as próprias pernas

Nem a ênfase na exibição ("cinema de atrações") nem a ênfase na reunião de provas (documentação científica) proporcionam uma base adequada para o documentário. Não existe uma linha direta da chegada à estação do trem de Louis Lumière à chegada de Hitler a Nuremberg (em *O*

*triunfo da vontade*), nem do fascínio pelo movimento em si ao fascínio de convencer o público a agir. Continuamos sem a voz oratória do cineasta nessas primeiras tendências. Se houvesse uma trajetória linear das características do cinema primitivo até o documentário, seria de esperar que o documentário se tivesse desenvolvido paralelamente ao filme de ficção nos primeiros 20 anos do século XX e não que alcançasse amplo reconhecimento apenas no fim da década de 1920 e no começo da de 1930.

Se unirmos essas duas tendências que remontam ao cinema primitivo – exibição e documentação – numa "perna" do documentário, precisamos levar em conta três outras pernas, antes de poder falar do aparecimento do gênero: 1) experimentação poética; 2) relato narrativo de histórias; e 3) oratória retórica. O reconhecimento do documentário como forma cinematográfica distinta passa a ser menos uma questão da origem ou evolução desses elementos diferentes do que de sua combinação num determinado momento histórico. Esse momento aconteceu na década de 1920 e no começo da de 1930. Podemos resumidamente rever aqui a natureza desses três elementos adicionais.

## Experimentação poética

A experimentação poética no cinema origina-se sobretudo do cruzamento do cinema com as diversas vanguardas modernistas do século XX. Essa dimensão poética desempenha papel fundamental no surgimento de uma voz do documentário. O potencial poético do cinema, no entanto, continua quase totalmente ausente no "cinema de atrações", em que a "exibição" tem prioridade sobre a "fala poética". A poesia desenvolveu-se mais intensamente nas práticas da vanguarda modernista, iniciadas depois da virada do século, e vicejou durante os anos 20. Exemplos clássicos compreendem a obra de críticos e artistas impressionistas franceses dessa época, como Jean Epstein (*L'affiche*, 1925), Abel Gance (*La roue*, 1922), Louis Delluc (*Fièvre*, 1921), Germaine Dulac (*A sorridente Madame Beudet*, 1923) e René Clair (*Paris que dorme*, 1924), e o trabalho experimental do cineasta holandês Joris Ivens (*A ponte*, 1928; *Chuva*, 1929), do artista alemão Hans Richter (*Ritmo 23*, 1923; *Inflação*, 1928), do artista sueco Viking Eggling (*Symphonie diagonale*, 1924), do artista francês Marcel Duchamp (*Cinema anêmico*, 1927), do cineasta ucraniano Alexander Dovzhenko (*Zvenigora*, 1928) e do expatriado americano Man Ray (*O retorno à razão*, 1923).

Foi no âmago da vanguarda que se formou a ideia de um ponto de vista ou voz diferente, que rejeitasse a subordinação da perspectiva à exibição de atrações ou à criação de mundos fictícios. Esse trabalho muitas vezes começou com imagens fotográficas da realidade cotidiana, embora algumas, como os "raiogramas" de Man Ray, fossem feitas sem lente, pela exposição do filme virgem a vários objetos. Essas imagens de um mundo reconhecível se desviaram rapidamente para direções diferentes da fidelidade ao objeto e do realismo como estilo. A maneira de o cineasta ver as coisas assumiu prioridade sobre a demonstração da habilidade da câmera de registrar fiel e precisamente tudo o que via.

A voz passou para o primeiro plano em obras modernistas como: *Ménilmontant* (1924), de Dimitri Kirsanov, uma história de amor traído, assassinato e tentativa de suicídio, contada do ponto de vista de uma mulher; *Apenas as horas* (1926), de Alberto Cavalcanti, sobre um dia na vida de Paris, filme que salta caprichosamente das imagens da realidade para a realidade das imagens (imagens de uma mulher descendo escadas viram uma tira de filme que é rasgada e jogada na rua, por exemplo); *A ponte* (1928), de Joris Ivens, com sua "história" da construção e queda de uma ponte, contada, principalmente, através de planos cuidadosamente compostos, mas fragmentados, da estrutura da ponte; e *A estrela do mar* (1928), de Man Ray, uma série surrealista de cenas que giram em torno dos acontecimentos do cotidiano de uma parisiense.

A capacidade empírica do filme de produzir um registro fotográfico do que é gravado foi percebida por muitos desses artistas como um impedimento ou uma desvantagem. Se tudo o que se deseja é uma cópia perfeita, que espaço sobra para o desejo do artista, para os impulsos e idiossincrasias da visão que percebeu o mundo de uma outra maneira? Um técnico de cinema bastaria para o trabalho. A teoria impressionista francesa, nos anos 20, celebrava o que Jean Epstein chamou de fotogenia, ao passo que a teoria soviética do cinema defendia o conceito de montagem. Ambas eram maneiras de suplantar a reprodução mecânica da realidade para construir algo novo de uma forma que só o cinema poderia conseguir.

A fotogenia refere-se àquilo que a imagem cinematográfica oferece para complementar o que é representado ou que é diferente do que é representado. Uma reprodução automática, regulada por máquina, do que aparece diante da câmera se torna secundária em relação à mágica operada pela própria imagem. Detalhes da realidade podem ficar maravilhosos

*Berlim: Sinfonia da metrópole* (Walter Ruttmann, 1927)
Esta foto publicitária do filme usa a fotomontagem para louvar o dinamismo e a energia da cidade moderna, mas faz isso sem a expressão arguta e política que a montagem fotográfica e cinematográfica atingiu, nos anos 20, em outras obras alemãs e na arte construtivista e no cinema soviéticos. A montagem pode realçar relações formais ou associações políticas. A montagem de *Berlim*, como a montagem desta foto, opta pelo poético em lugar do político.

quando projetados numa tela. A imagem tem um ritmo cativante e uma mágica sedutora todos seus. A experiência de assistir a um filme difere da de olhar para a realidade de maneiras que as palavras só conseguiriam explicar imperfeitamente.

*La roue*, de Abel Gance, por exemplo, usou retrocessos de um fotograma e numerosos motivos de rodas, rotação e movimento para captar o delírio de um engenheiro ferroviário surpreendido por um amor impossível. Robert Flaherty, num espírito diferente dos impressionistas franceses, também sugere o que pode ser esse maravilhamento quando começa *Louisiana story* com uma lenta e encantadora viagem pelos canais pantanosos de Louisiana, vistos da canoa de um menino.

A ideia de fotogenia e montagem permitiu que a voz do cineasta passasse para o primeiro plano. *Berlim: Sinfonia da metrópole* (1927), de Ruttmann, por exemplo, tem uma voz poética e não analítica: louva a diversidade do cotidiano em Berlim, sem qualquer análise social ou política clara da vida urbana. *O homem da câmera* (1929), de Dziga Vertov, ao

contrário, adota uma voz poética, mas também analítica e reflexiva, para examinar o poder transformador das massas organizadas, enquanto elas, como o mecanismo do cinema, se ocupam da produção de uma nova sociedade soviética pós-revolucionária.

A vanguarda floresceu na Europa e na Rússia na década de 1920. Sua ênfase em ver as coisas de uma outra maneira, pelos olhos do artista ou cineasta, teve um imenso potencial libertador. Ela livrou o cinema da reprodução daquilo que aparecia diante da câmera, para prestar uma homenagem à maneira pela qual "aquilo" poderia tornar-se a matéria-prima não só do cinema narrativo, mas também de um cinema poético. Esse espaço além do cinema convencional se tornou o campo de provas das vozes que falavam com os espectadores em linguagens diferentes da do longa-metragem de ficção.

## Relato narrativo de histórias

Com o desenvolvimento da voz poética, o período posterior a 1906 também viu o desenvolvimento da voz narrativa, ainda mais dominante. Esse é o segundo elemento ausente da observação científica e do "cinema de atrações" que entra na construção do documentário e de sua voz. No relato narrativo de histórias, o estilo (das preferências individuais às abordagens coletivas, como expressionismo, neorrealismo ou surrealismo) associa-se à construção da trama para contar uma história que revela, nessa combinação única de estilo e trama, a voz ou perspectiva dos cineastas sobre o mundo que criam e, indiretamente, por intermédio desse mundo imaginado, sobre o mundo histórico que compartilham com os outros.

O mais importante no desenvolvimento do documentário foi o refinamento das técnicas de narração de histórias para o cinema como tal, da edição paralela de D.W. Griffith às maneiras como uma ação ou um acontecimento podiam ser relatados de diferentes perspectivas (da perspectiva de um narrador onisciente, de um observador ou dos diferentes personagens, por exemplo).

A narrativa propicia uma maneira formal de contar histórias, que pode ser aplicada ao mundo histórico e também ao imaginário. A história e a biografia, por exemplo, geralmente assumem a forma narrativa, mas de um modo não ficcional. As narrativas resolvem conflitos e estabelecem ordem. A estrutura problema/solução de muitos documentários faz uso tanto de

técnicas narrativas como da retórica. A narrativa aperfeiçoa a ideia de fim, voltando-se para os problemas e dilemas propostos no início, resolvendo-os.

A narrativa também acolhe formas de suspense, ou protelação, quando as complicações podem aumentar e a expectativa crescer. Ela provê maneiras de elaborar um personagem, não só pela *performance* de atores treinados a representar para a câmera, bem como pelas técnicas de iluminação, composição e montagem, entre outras, que podem ser facilmente aplicadas também a não atores. A narrativa refinou as técnicas de montagem em continuidade para dar sensação de tempo e espaço contínuos e coerentes às locações onde atuam os personagens. Mesmo quando os documentários se voltaram para a montagem de evidência e a reunião de material de várias épocas e lugares, as técnicas de montagem em continuidade facilitaram o fluxo de uma imagem para outra, combinando continuidade no movimento, ação, ângulo de olhar e escala de um plano para outro. Todos esses avanços encontraram utilidade no documentário, mais ativamente, talvez, nos filmes estritamente observativos (como *Primárias* ou *Salesman*), que observavam de fora a vida das pessoas e convidavam o público a interpretar o que via como se fosse ficção.

Escrevendo nos anos do pós-guerra na França, André Bazin louvou as conquistas do neorrealismo italiano por razões semelhantes às alegadas posteriormente para louvar o cinema direto ou o documentário observativo. Embora fossem narrativas fictícias, os filmes italianos demonstravam o que Bazin considerou um profundo respeito pela realidade, encontrando uma "voz" narrativa humilde e modesta, mas quase nunca silente.

Os neorrealistas afastavam-se das tentativas de evocar a fotogenia pelos excessos de estilização defendidos pelos impressionistas franceses. Evitavam as técnicas expressionistas apoiadas por diretores alemães como Robert Wiene (*O gabinete do doutor Caligari*, 1920), F.W. Murnau (*Nosferatu*, 1922) e Fritz Lang (*Metrópolis*, 1927), que também modificavam a aparência da imagem, para sugerir um mundo distorcido e desequilibrado de forças ameaçadoras e personalidades instáveis. Os neorrealistas afastaram-se das técnicas de montagem defendidas por diretores soviéticos como Sergei Eisenstein (*Outubro*, 1927), Vsevolod Pudovkin (*O fim de São Petersburgo*, 1927) e Dziga Vertov (*O homem da câmera*, 1929), que sobrepuseram planos para chocar o espectador e produzir novas descobertas, com base na forma pela qual diferentes planos eram unidos. Uniram a narrativa à pureza do documentário de Lumière, para chegar a um estilo de significado duradouro.

Neorrealistas como Roberto Rossellini (*Roma, cidade aberta*, 1946), Vittorio de Sica (*Ladrões de bicicleta*, 1948) e Luchino Visconti (*A terra treme*, 1948) enfatizavam as qualidades narrativas em sintonia com o realismo fotográfico do cinema: uma visão descontraída e natural do cotidiano; uma série de ações e acontecimentos sinuosa e cheia de coincidências; luz natural e filmagens externas; o apoio em atores inexperientes; a rejeição de rostos de astros em primeiríssimo plano; e a ênfase nos problemas enfrentados por pessoas comuns no momento presente e não num passado histórico ou num futuro imaginado. Essa foi uma linha importante do cinema narrativo, que contribuiu para o desenvolvimento continuado do documentário.

Essa sensação de realismo fotográfico, de revelação do que a vida tem a oferecer quando é filmada com simplicidade e sinceridade, não é, de fato, uma verdade, é um estilo. É um efeito obtido pelo emprego de meios específicos, mas despretensiosos; definidos, mas discretos. Corresponde a uma das três formas importantes em que o termo "realismo" tem relevância para o documentário.

- *Realismo fotográfico*, também designado *realismo físico* ou *empírico*. Gera um realismo de tempo e lugar, por meio da fotografia de locação, da filmagem direta e da montagem em continuidade, em que são minimizados os usos distorcidos e subjetivos da montagem defendidos pela vanguarda.
- *Realismo psicológico* implica a transmissão dos estados íntimos de personagens e atores sociais de maneira plausível e convincente. Ansiedade, felicidade, raiva, êxtase etc. podem ser retratados e transmitidos realisticamente. Consideramos realística a representação desses estados quando sentimos que a vida interior de um personagem foi transmitida de modo eficiente, mesmo se, para isso, o diretor teve de recorrer à inventividade, prolongando um plano mais do que o usual, adotando um ângulo revelador, acrescentando uma música sugestiva ou sobrepondo uma imagem ou sequência à outra.
- *Realismo emocional* diz respeito à criação de um estado emocional adequado no espectador. Um número musical exótico pode gerar um sentimento de exuberância no público, embora haja pouca profundidade psicológica nos personagens e o cenário seja obviamente fabricado. Ainda assim, reconhecemos uma dimensão realística na experiência: é como outras experiências emocionais que tivemos. A emoção em si é familiar e sentida de maneira genuína.

*Ladrões de bicicleta* (Vittorio de Sica, 1948)
O gênio de Robert Flaherty está em obter histórias que dão a impressão de estar intimamente ligadas a uma noção concreta de tempo e lugar. Esse tipo de habilidade para contar histórias ecoa em todo o movimento cinematográfico neorrealista italiano, com seu uso da fotografia de locação, dos não atores e das histórias de cotidiano e sobrevivência

Todas essas três formas de realismo têm importância para o documentário. O neorrealismo usou as três, dando-nos uma ideia nítida da Itália do pós-guerra, das esperanças e aflições das pessoas comuns, gerando no público uma forte empatia, senão um sentimento humanístico.

Muitas vezes, o documentário também se baseia muito no realismo de tempo e espaço. Ele depende de encontrar pessoas, ou atores sociais, que se revelem diante da câmera com uma abertura e falta de timidez semelhantes às de profissionais experientes. E o documentário procura transmitir aos espectadores a sensação de envolvimento emocional ou comprometimento com as pessoas e questões retratadas. O neorrealismo ajudou a demonstrar que essa forma de estilo narrativo criou um fio comum entre ficção e não ficção, que permanece até hoje: contar uma história ou dar voz a uma visão do mundo histórico não precisam ser vistos como alternativas polarizadas.

## *Oratória retórica*

A exibição (na tradição do "cinema de atrações"), o relato (na tradição do cinema narrativo) e a forma poética (na tradição da vanguarda) dão três pernas ao documentário. A quarta, apesar de compartilhada com outros gêneros, continua a ser mais distintiva do documentário em si.

A voz clássica da oratória procurou falar do mundo histórico de maneiras que revelassem uma perspectiva singular do mundo. Procurou tanto nos convencer dos méritos de uma perspectiva como nos predispor à ação ou à adoção de sensibilidades e valores de um tipo ou de outro em relação ao mundo em que vivemos. Essa voz foi claramente ouvida em *Nanook, o esquimó*, de Robert Flaherty, como fora ouvida por um público menor no filme de Edward Curtis, feito em 1915, *In the land of the headhunters* (restaurado e relançado em 1972 como *In the land of the war canoes*). Esses filmes combinam uma série de "atrações" com narrativa coerente, orquestração poética das cenas e voz oratória que confirma uma perspectiva do mundo histórico.

Com *Moana* (1926), de Flaherty, sobre a cultura polinésia, outros trabalhos pioneiros, como *Grass* (1925), de Merian Cooper e Ernest Schoedsack, sobre os povos nômades da Turquia e da Pérsia, *Turksib* (1929), de Victor Turin, sobre a construção de uma nova ligação ferroviária importante para regiões remotas da União Soviética, e *A propos de Nice* (1930), de Jean Vigo, um olhar cruel sobre as diferenças de classe naquele balneário francês, confirmam a ideia de uma voz do documentário. Essa voz adaptou a exibição de "atrações", a narração de histórias e a poesia fílmica para falar do mundo social de maneiras expressivas.

Esses avanços assumiram um formato distinto na União Soviética, onde, nas artes, um período de experimentação anterior, pré-revolucionário, continuou a prosperar nos primeiros anos do novo estado, na forma da arte construtivista e do cinema soviético. (A imposição gradual de um estilo de arte e cinema estatal "oficial", o realismo soviético, havia eliminado quase toda experimentação em meados da década de 1930.)

Num importante ensaio, o construtivista Aleksandr Rodchenko, pintor, *designer* e artista da fotomontagem, argumentou contra o "retrato sintético", que captaria uma personalidade inteira numa única pintura. Em vez disso, Rodchenko defendia uma série de fotografias documentais agrupadas, cada uma revelando uma faceta diferente de uma figura complexa.

Em outro ensaio, "Constructivism in the cinema" (1928), o artista russo Alexei Gan clamava por um novo tipo de cinema, poético e demonstrativo:

> Não basta juntar, por meio da montagem, momentos individuais de fenômenos episódicos da vida, unidos sob um título mais ou menos satisfatório [*Berlim: Sinfonia da metrópole* pode ter sido o tipo de obra que Gan tinha em mente]. Os acidentes, ocorrências e acontecimentos mais inesperados estão sempre ligados organicamente com a raiz fundamental da realidade social. Ao apreender a aparência de suas manifestações exteriores, deveriamos ser capazes de expor sua essência numa série de outras cenas. Só assim se pode construir um filme vivo de realidade concreta, ativa – que gradualmente se afaste do jornal cinematográfico, de cujo material esse novo cinema está se desenvolvendo. (*in* Stephen Bann, org., *The tradition of constructivism*, p. 130)

Também Dziga Vertov defendia uma atitude de reconstrução poética dos registros do que a câmera viu. A montagem e o intervalo (o efeito de transição entre os planos) formavam o núcleo de seu estilo de cinema de não ficção, chamado *cine-olho*:

> 1. Montagem durante observação – orientando o olho nu para qualquer lugar a qualquer momento.
> 2. Montagem após a observação – organizando mentalmente o que foi visto, de acordo com traços característicos [semelhantes às funções de invenção e memória na retórica clássica].
> 3. Montagem durante a filmagem – orientando o olho da câmera no local observado no passo 1.
> 4. Montagem após a filmagem – organizando preliminarmente as tomadas, de acordo com traços característicos. Busca dos fragmentos de montagem que estejam faltando.
> 5. Avaliação através da visão (busca de fragmentos de montagem) – orientação instantânea em qualquer ambiente visual, de forma que capte os planos de ligação essenciais. Muita atenção. Uma regra militar: aferição por visão, velocidade, ataque.
> 6. A montagem final – revelação dos temas menores, escondidos, juntamente com os maiores. Reorganização de todas as tomadas numa melhor sequência. Extração do núcleo do objeto do filme. Coordenação de elementos semelhantes e, finalmente, cálculo numérico dos grupos de montagem. ("Kino-Eye", 1926, *in* Annette Michelson, org., *Kino-eye: The writings of Dziga Vertov*, p. 72)

observações científicas, mas ainda assim exige que o cinema reconheça a própria capacidade de representar o mundo histórico com fidelidade fotográfica. As teorias soviéticas da arte construtivista e da montagem fílmica atrelavam essa capacidade ao desejo do cineasta de recriar o mundo numa imagem da nova sociedade revolucionária.

A montagem enfatizava o rearranjo dos acontecimentos em fragmentos. Ao sobrepor planos que não se harmonizam "naturalmente", o cineasta construía novas impressões e percepções. Eisenstein equiparava o realismo fotográfico tradicional com uma ideologia imposta:

> O realismo absoluto não é, de modo algum, a forma correta de percepção. É simplesmente função de uma determinada estrutura social. Depois de uma monarquia de Estado, é implantada uma uniformidade estatal de pensamento. ("The cinematographic principle and the ideogram", *in* Jay Leyda, org., *Film form and the film sense*, p. 35)

O que Eisenstein via como alternativa? A distorção da realidade, para criar uma visão radicalmente nova dela.

> Não é isso exatamente o que fazemos do cinema (...) quando provocamos uma desproporção monstruosa das partes de um acontecimento que flui normalmente, desmembrando-o de repente em "primeiros planos dos apertos de mão", "plano médio da briga" e um "primeiríssimo plano dos olhos salientes", fazendo uma desintegração montada do acontecimento em vários planos? Fazendo um olho duas vezes maior do que o corpo inteiro de um homem! Ao combinar essas incongruências monstruosas, acabamos por juntar o acontecimento desintegrado em um todo, mas de acordo com *nosso* olhar. De acordo com o tratamento dado a nossa relação com o acontecimento. ("The cinematographic principle", p. 34; grifo no original)

O cinema soviético era um cinema nitidamente retórico. Na obra de muitos de seus profissionais, dos filmes famosos do próprio Eisenstein (*A greve*, *Encouraçado Potemkin*, *Outubro*, *O velho e o novo* etc.) aos menos conhecidos, mas pioneiros, documentários de Esther Shub que compilam filmes de arquivo (*Velikij Put*, 1927; *Padeniye dinastii Romanovich*, 1927; e *Rossiya Nikolaya II i Lev Tolstoy*, 1928), as técnicas de montagem lançaram as bases para a ênfase didática que John Grierson deu ao documentário na Inglaterra da década de 1930.

Nos anos 20, era extremamente importante a ideia de que a voz do cineasta – e, por intermédio dessa voz, um governo ou uma sociedade – tivesse tomado forma nas maneiras pelas quais as visões de mundo eram remodeladas na filmagem e na montagem. Essas práticas demonstraram que filmes complexos podiam ser construídos com fragmentos do mundo histórico reunidos para exprimir um ponto de vista singular. A retórica, em todas as suas formas e em todos os seus objetivos, fornece o elemento final e distintivo do documentário. O exibidor de atrações, o contador de histórias e o poeta da fotogenia condensam-se na figura do documentarista como orador que fala com uma voz toda sua do mundo que todos compartilhamos.

Esses elementos foram reunidos pela primeira vez na União Soviética, durante a década de 1920, ao mesmo tempo em que o desafio de construir uma sociedade nova assumiu primazia em todas as artes. Essa combinação especial de elementos se enraizou em outros países no fim dos anos 20 e começo dos anos 30, quando os governos, graças a defensores como John Grierson, reconheceram o valor do uso do filme na promoção da ideia de cidadania participativa e no apoio à ação do governo para enfrentar as questões mais difíceis da época, como inflação, pobreza e a Depressão de 1929. As soluções para esses problemas variaram muito, da Inglaterra democrática à Alemanha nazista, dos Estados Unidos do *New Deal* à Rússia comunista, no entanto, em todos os casos, a voz do documentarista contribuiu de maneira significativa para estruturar um projeto nacional e propor maneiras de agir.

# 6
# QUE TIPOS DE DOCUMENTÁRIO EXISTEM?

## A reunião das muitas vozes do documentário em grupos

Cada documentário tem sua voz distinta. Como toda voz que fala, a voz fílmica tem um estilo ou uma "natureza" própria, que funciona como uma assinatura ou impressão digital. Ela atesta a individualidade do cineasta ou diretor, ou, às vezes, o poder de decisão de um patrocinador ou organização diretora. O noticiário televisivo tem voz própria, da mesma forma que Fred Wiseman, Chris Marker, Esther Shub e Marina Goldovskaya.

No cinema, as vozes individuais prestam-se a uma teoria do autor, ao passo que as vozes compartilhadas, a uma teoria do gênero. O estudo dos gêneros leva em consideração os traços característicos dos vários grupos de cineastas e filmes. No vídeo e no filme documentário, podemos identificar seis modos de representação que funcionam como subgêneros do gênero documentário propriamente dito: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático.

Esses seis modos determinam uma estrutura de afiliação frouxa, na qual os indivíduos trabalham; estabelecem as convenções que um determinado filme pode adotar e propiciam expectativas específicas que os espectadores esperam ver satisfeitas. Cada modo compreende exemplos que podemos identificar como protótipos ou modelos: eles parecem expressar de maneira exemplar as características mais peculiares de cada modo. Não

podem ser copiados, mas podem ser emulados quando outros cineastas, com outras vozes, tentam representar aspectos do mundo histórico de seus próprios pontos de vista distintos.

A ordem de apresentação desses seis modos corresponde, aproximadamente, à cronologia de seu surgimento. Portanto, pode parecer fazer uma história do documentário, mas imperfeitamente. A identificação de um filme com um certo modo não precisa ser total. Um documentário reflexivo pode conter porções bem grandes de tomadas observativas ou participativas; um documentário expositivo pode incluir segmentos poéticos ou performáticos. As características de um dado modo funcionam como *dominantes* num dado filme: elas dão estrutura ao todo do filme, mas não ditam ou determinam todos os aspectos de sua organização. Resta uma considerável margem de liberdade.

Num filme mais recente, não precisa ser dominante um modo mais recente. Ele pode se voltar para um modo mais antigo, embora ainda inclua elementos de modos mais recentes. Por exemplo, um documentário performático pode exibir muitas características do documentário poético. Os modos não representam uma cadeia evolutiva, na qual os modos mais tardios têm superioridade sobre os anteriores, superando-os. Uma vez estabelecido por um conjunto de convenções e de filmes paradigmáticos, um determinado modo fica acessível a todos outros. O documentário expositivo, por exemplo, remonta à década de 1920, mas continua exercendo grande influência ainda hoje. A maioria dos noticiários e dos *reality shows* da televisão dependem muito de suas convenções bastante antiquadas, assim como quase todos os documentários sobre ciência e natureza, as biografias – como a série *Biography* da rede A&E – e a maioria dos documentários históricos de grande escala – como *The civil war* (1990), *Eyes on the prize* (1987, 1990), *The american cinema* (1994) ou *The people's century* (1998).

Até certo ponto, cada modo de representação documental surge, em parte, da crescente insatisfação dos cineastas com um modo prévio. Assim, os modos realmente transmitem uma certa sensação de história do documentário. O modo observativo surge, em parte, da disponibilidade de câmeras portáteis de 16 mm e gravadores magnéticos nos anos 60. De repente, o documentário poético parecia abstrato demais, e o documentário expositivo, didático demais, pois se provou ser possível filmar acontecimentos cotidianos com um mínimo de encenação e intervenção.

A observação estava necessariamente limitada ao momento em que os cineastas registravam o que acontecia diante deles. Mas a observação

compartilhava um traço, ou convenção, com os modos poético e expositivo: também ela camuflava a presença do cineasta e sua influência criadora. O documentário participativo tomou forma com a percepção de que os cineastas não precisavam disfarçar a relação íntima que tinham com seus temas, contando histórias ou observando acontecimentos que pareciam ocorrer como se eles não estivessem presentes.

As legendas de *Nanook*, por exemplo, contam que Nanook e sua família enfrentam a fome quando esse grande caçador do norte não consegue encontrar comida, mas não nos dizem o que Flaherty comia ou se ele providenciava comida para Nanook. Flaherty pede que afastemos nossa incredulidade no aspecto ficcional de sua história à custa de uma certa desonestidade naquilo que revela sobre sua verdadeira relação com seu tema. No caso de cineastas como Jean Rouch (*Crônica de um verão*, 1960), Nick Broomfield (*Aileen Wournos: The selling of a serial killer*, 1992), Kazuo Hara (*Yuki yukite shingun*, 1987) e Jon Silver (*Watsonville on strike*, 1989), o que acontece *por causa da* presença do cineasta se torna tão crucial como o que acontece *apesar dela*.

Assim como um conjunto mutável de circunstâncias, o desejo de propor maneiras diferentes de representar o mundo também contribui para a formação de cada modo. Modos novos surgem, em parte, como resposta às deficiências percebidas nos anteriores, mas a percepção da deficiência surge, em parte, da ideia do que é necessário para representar o mundo histórico de uma perspectiva singular num determinado momento. A aparente neutralidade e o atributo "entenda como quiser" do cinema observativo surgiram no fim dos calmos anos 50 e durante o auge das formas descritivas da sociologia, baseadas na observação. Eles floresceram, em parte, como concretização de um suposto "fim da ideologia" e de um fascínio pelo corriqueiro, mas não necessariamente da afinidade com a situação social difícil ou o ódio político daqueles que estão às margens da sociedade.

De maneira análoga, a intensidade emocional e a expressividade subjetiva do modo performático tomaram forma nos anos 80 e 90. Esse modo se enraizou mais profundamente nos grupos cujo sentimento de comunidade crescera durante o período, como resultado de uma política de identidade que afirmava a relativa autonomia e a característica social distintiva de grupos marginalizados. Esses filmes rejeitavam técnicas como o comentário com voz de Deus, não porque lhe faltasse humildade, mas porque pertencia a toda uma epistemologia, ou maneira de ver e conhecer o mundo, que já não se considerava aceitável.

Fazemos bem em aceitar com reservas quaisquer afirmações de que um modo novo faz progredir a arte cinematográfica e capta aspectos do mundo como jamais foi possível. O que muda é o *modo* de representação, não a qualidade ou o *status* fundamental da representação. Um modo novo não é melhor, ele é diferente, embora a ideia de "aperfeiçoamento" seja frequentemente alardeada, especialmente entre os defensores e praticantes de um modo novo. Um modo novo tem um conjunto diferente de ênfases e consequências, e, por sua vez, acabará se mostrando vulnerável à crítica pelas limitações que um outro modo de representação prometa ultrapassar. Modos novos sinalizam menos uma maneira melhor de representar o mundo histórico do que uma nova forma dominante de organizar o filme, uma nova ideologia para explicar nossa relação com a realidade e um novo conjunto de questões e desejos para inquietar o público.

Agora podemos discutir um pouco mais a respeito de cada um dos modos.

## *O modo poético*

Como vimos no Capítulo 4, o documentário poético compartilha um terreno comum com a vanguarda modernista. O modo poético sacrifica as convenções da montagem em continuidade, e a ideia de localização muito específica no tempo e no espaço derivada dela, para explorar associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais. Os atores sociais raramente assumem a forma vigorosa dos personagens com complexidade psicológica e uma visão definida do mundo. As pessoas funcionam, mais caracteristicamente, em igualdade de condições com outros objetos, como a matéria-prima que os cineastas selecionam e organizam em associações e padrões escolhidos por eles. Não ficamos conhecendo nenhum dos atores sociais de *Chuva* (1929), de Joris Ivens, por exemplo, mas realmente apreciamos a impressão lírica que Ivens cria de uma chuva de verão que passa sobre Amsterdã.

O modo poético é particularmente hábil em possibilitar formas alternativas de conhecimento para transferir informações diretamente, dar prosseguimento a um argumento ou ponto de vista específico ou apresentar proposições sobre problemas que necessitam solução. Esse modo enfatiza mais o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas. O elemento retórico continua pouco desenvolvido.

*The day after Trinity* (Jon Else, 1980). Fotografia gentilmente cedida por Jon Else.
Reconsiderações da retórica da Guerra Fria, após a década de 1960, convidam a uma revisão do registro do pós-guerra. Cineastas como Connie Field, em *The life and times of Rosie the riveter*, e Jon Else, em *The day after Trinity*, colocam em circulação tomadas históricas num contexto novo. Neste exemplo, Else reexamina as hesitações e dúvidas de Robert J. Oppenheimer acerca do desenvolvimento da bomba atômica como uma voz da razão perdida, ou suprimida, durante um período quase histérico. O próprio Oppenheimer foi acusado de traição

*Zeigt ein Lichtspiel: Schwarz, weiss, grau* (1930), de Laszlo Moholy-Nagy, por exemplo, apresenta vários ângulos de uma de suas esculturas cinéticas, para enfatizar as gradações de luz que passam pelo filme, em vez de documentar a forma concreta da escultura em si. O efeito desse jogo de luz sobre o espectador assume mais importância do que o objeto a que se refere no mundo histórico. Analogamente, *Pacific 231* (1944), de Jean Mitry, é, em parte, uma homenagem a *La roue*, de Abel Gance, e, em parte, uma evocação poética do poder e da velocidade de uma locomotiva a vapor, à medida que ela gradualmente ganha velocidade e dispara rumo a seu destino (ignorado). A montagem realça ritmo e forma mais do que detalha os mecanismos de uma locomotiva propriamente ditos.

A dimensão documental do modo poético de representação origina-se, em boa medida, do grau em que os filmes modernistas se baseiam no mundo histórico como fonte. Alguns filmes de vanguarda, como *Komposition in blau* (1935), de Oskar Fischinger, utiliza padrões abstratos de forma e cor ou figuras animadas e tem uma relação mínima com a tradição documental de representar *o* mundo histórico e não *um* mundo da imaginação do artista.

Os documentários poéticos, no entanto, retiram do mundo histórico sua matéria-prima, mas transformam-na de maneiras diferentes. *N.Y., N.Y.* (1957), de Francis Thompson, por exemplo, usa planos da cidade de Nova York que mostram como ela era em meados da década de 1950, mas dá prioridade à maneira pela qual esses planos podem ser selecionados e arranjados para produzir uma impressão poética da cidade como uma massa com volume, cor e movimento. O filme de Thompson continua a tradição da sinfonia da metrópole e reafirma o potencial poético do documentário para ver o mundo histórico de novas formas.

O modo poético começou alinhado com o modernismo, como uma forma de representar a realidade em uma série de fragmentos, impressões subjetivas, atos incoerentes e associações vagas. Essas características foram muitas vezes atribuídas às transformações da industrialização, em geral, e aos efeitos da Primeira Guerra Mundial, em particular. O acontecimento modernista já não parecia fazer sentido em termos realistas e narrativos tradicionais. A divisão do tempo e do espaço em múltiplas perspectivas, a negação de coerência a personalidades sujeitas a manifestações do inconsciente e a recusa de soluções para problemas insuperáveis cercavam-se de uma sensação de sinceridade, mesmo quando criavam obras de arte confusas ou ambíguas em seus efeitos. Embora alguns filmes explorem concepções mais clássicas do poético como fonte de ordem, integridade e unidade, essa ênfase na fragmentação e na ambiguidade continua sendo um traço importante em muitos documentários poéticos.

*Um cão andaluz* (Luis Buñuel e Salvador Dali, 1928) e *A idade de ouro* (Luis Buñuel, 1930), por exemplo, dão a impressão de uma realidade documental, mas povoam essa realidade com personagens surpreendidos em desejos incontroláveis, com mudanças abruptas de tempo e espaço e com mais enigmas que respostas. Cineastas como Kenneth Anger deram continuidade a aspectos do modo poético em filmes como *Scorpio rising* (1963), uma representação dos atos rituais dos membros de uma gangue de motociclistas, como fez Chris Marker em *Sans soleil* (1982), uma reflexão complexa sobre cinema, memória e pós-colonialismo. (À época de seu lançamento, obras como a de Anger pareciam firmemente enraizadas na tradição do cinema experimental, contudo, retrospectivamente, podemos ver como elas combinam elementos experimentais e documentais. A maneira pela qual as classificamos depende muito das suposições que adotamos sobre categorias e gêneros.)

Chuva (Joris Ivens, 1929). Fotografia gentilmente cedida pela European Foundation Joris Ivens. Imagens como essa transmitem não informações ou um argumento, mas um sentimento ou uma impressão do que seja um temporal. Essa é uma perspectiva distinta e distintamente poética do mundo histórico. Perseguir esta perspectiva era o objetivo comum a muitos que, posteriormente, se identificaram mais especificamente como documentaristas ou cineastas experimentais.

Em contraposição, obras como *Song of Ceylon* (1934), de Basil Wright – sobre a beleza intocada do Ceilão (atual Sri Lanka) apesar da invasão comercial e do colonialismo –, *Glass* (1958), de Bert Haanstra – um tributo à habilidade dos sopradores de vidro tradicionais e à beleza de seu trabalho – ou *Always for pleasure* (1978), de Les Blank – uma exaltação das festividades da terça-feira gorda (*Mardi Gras*) em New Orleans – voltam-se para uma ideia mais clássica de unidade e beleza e descobrem traços delas no mundo histórico. O modo poético tem muitas facetas, e todas enfatizam as maneiras pelas quais a voz do cineasta dá a fragmentos do mundo histórico uma integridade formal e estética peculiar ao filme.

As notáveis reformulações de Péter Forgacs de filmes amadores em documentos históricos enfatizam qualidades poéticas e associativas em vez de veicular informações ou convencer-nos de um determinado ponto de vista. *Az örvény* (1998), por exemplo, narra o destino de judeus europeus nos anos 30 e 40, por meio dos filmes caseiros de um homem de negócios de sucesso, Gyorgy Peto; *Êxodo do Danúbio* (1999) segue as viagens de um navio de

cruzeiro pelo Danúbio, enquanto ele transporta da Hungria para o Mar Negro judeus em fuga para a Palestina e, na volta, leva para a Alemanha alemães da Bessarábia (a parte norte da Romênia da época), à medida que são expulsos pelos russos, para serem realocados na Polônia. As tomadas históricas, os fotogramas congelados, a câmera lenta, as imagens colorizadas, os momentos selecionados em cores, as legendas ocasionais para identificar tempo e lugar, as vozes que recitam passagens de diários e a música obsedante constroem um tom e um estado de espírito mais do que explicam a guerra ou descrevem seu curso de ação.

## O modo expositivo

Esse modo agrupa fragmentos do mundo histórico numa estrutura mais retórica ou argumentativa do que estética ou poética. O modo expositivo dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes que propõem uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam a história. Os filmes desse modo adotam o comentário com voz de Deus (o orador é ouvido, mas jamais visto), como vemos na série *Por que lutamos*, em *Victory at sea* (1952-1953), *The city* (1939), *Le sang des bêtes* (1949) e *Dead birds* (1963), ou utilizam o comentário com voz da autoridade (o orador é ouvido e também visto), como nos noticiários televisivos, em *America's most wanted*, *O Pentágono à venda* (1971), *16 in Webster Groves* (1966), em *The shock of the new* (1980), de Robert Hughes, em *Civilization*, de Kenneth Clark, e em *Ways of seeing* (1974), de John Berger.

A tradição da voz de Deus fomentou a cultura do comentário com voz masculina profissionalmente treinada, cheia e suave em tom e timbre, que mostrou ser a marca de autenticidade do modo expositivo, embora alguns dos filmes mais impressionantes tenham escolhido vozes menos educadas, precisamente em nome da credibilidade que obtinham evitando tanto treino. O grande filme de Joris Ivens que pedia apoio para os defensores republicanos da democracia espanhola, *A terra espanhola* (1937), por exemplo, existe em pelo menos três versões. Nenhuma tem narrador profissional. Todas as três têm trilhas de imagens idênticas, mas a versão francesa usa o comentário improvisado do famoso diretor de cinema francês Jean Renoir, ao passo que as versões inglesas usam Orson Welles e Ernest Hemingway. Ivens escolheu Welles primeiro, mas seu modo de falar mostrou-se elegante demais; ele conferia compaixão humanística aos acontecimentos em que Ivens esperava

*Yosemite: The fate of heaven* (Jon Else, 1988). Fotografia gentilmente cedida por Jon Else.
A tensão entre acesso público e conservação é o foco desse filme. O comentário de Robert Redford cai na categoria de discurso com voz de Deus, visto que nunca vemos Mr. Redford. Porque, na mundo, Mr. Redford apoia as questões ambientais, o que faz dele um narrador mais informado do que um anônimo, ele também acaba cumprindo a função de voz da autoridade.

uma sensação mais firme de engajamento visceral. Hemingway, que havia escrito o comentário, provou ter uma voz mais eficiente. Ele trouxe um tom não emotivo, mas claramente comprometido, para um filme que queria estimular mais apoio do que compaixão. (Algumas cópias ainda creditam a voz a Welles, embora ouçamos a de Hemingway.)

Os documentários expositivos dependem muito de uma lógica informativa transmitida verbalmente. Numa inversão da ênfase tradicional do cinema, as imagens desempenham papel secundário. Elas ilustram, esclarecem, evocam ou contrapõem o que é dito. O comentário é geralmente apresentado como distinto das imagens do mundo histórico que o acompanham. Ele serve para organizar nossa atenção e enfatiza alguns dos muitos significados e interpretações de um fotograma. Portanto, presume-se que o comentário seja de ordem superior a das imagens que o acompanham. Ele provém de um lugar ignorado, mas associado à objetividade ou

onisciência. Na verdade, o comentário representa a perspectiva ou o argumento do filme. Seguimos o conselho do comentário e vemos as imagens como comprovação ou demonstração do que é dito. A descrição dos noticiários televisivos sobre a fome na Etiópia como "bíblica", por exemplo, parecia comprovada pelos planos gerais de grandes massas de pessoas famintas agrupadas num campo aberto.

No modo expositivo, a montagem serve menos para estabelecer um ritmo ou padrão formal, como no modo poético, do que para manter a continuidade do argumento ou perspectiva verbal. Podemos denominar isso de montagem de evidência. Esse tipo de montagem pode sacrificar a continuidade espacial ou temporal para incorporar imagens de lugares remotos se elas ajudarem a expor o argumento. O cineasta expositivo muitas vezes tem mais liberdade na seleção e no arranjo das imagens do que o cineasta da ficção. Por exemplo, em *The plow that broke the plains* (1936), foram feitos planos de pradarias áridas em todo o meio-oeste, para sustentar a afirmação de que o dano à terra estava disseminado.

O modo expositivo enfatiza a impressão de objetividade e argumento bem-embasado. O comentário com voz-*over* parece literalmente "acima" da disputa; ele tem a capacidade de julgar ações no mundo histórico sem se envolver nelas. O tom oficial do narrador profissional, como o estilo peremptório dos âncoras e repórteres de noticiários, empenha-se na construção de uma sensação de credibilidade, usando características como distância, neutralidade, indiferença e onisciência. Essas qualidades podem ser adaptadas a um ponto de vista irônico, como o que encontramos no comentário de Charles Kuralt para *16 in Webster Groves*, ou ainda mais completamente subvertidas em um filme como *Terra sem pão*, com seu ataque implícito à própria ideia de objetividade.

O documentário expositivo facilita a generalização e a argumentação abrangente. As imagens sustentam as afirmações básicas de um argumento geral em vez de construir uma ideia nítida das particularidades de um determinado canto do mundo. Esse modo também propicia uma economia de análise, já que as argumentações podem ser feitas, de maneira sucinta e precisa, em palavras. O documentário expositivo é o modo ideal para transmitir informações ou mobilizar apoio dentro de uma estrutura preexistente ao filme. Nesse caso, o filme aumenta nossa reserva de conhecimento, mas não desafia ou subverte as categorias que organizam esse conhecimento. O bom-senso constitui a base perfeita para esse tipo de

*O triunfo da vontade* (Leni Riefenstahl, 1935)
A distância física e a distinção hierárquica entre líder e seguidores, mais uma vez, aparece claramente nesta cena do desfile de Hitler pelas ruas de Nuremberg.

*A terra espanhola* (Joris Ivens, 1937)
O apoio de Ivens à causa republicana contra a rebelião do general Franco, patrocinada pelos nazistas, era derivado de seu compromisso político com os ideais democráticos e socialistas. Sua desacentuação da hierarquia neste plano de um oficial e um soldado contrasta nitidamente com o estilo de filmar de Riefenstahl.

*O triunfo da vontade*
A continência dos soldados, acima, casa-se com essa tomada de baixo da águia germânica e da suástica nazista. Como Hitler, a águia é um símbolo do poder alemão. Ela preside o desfile das tropas em marcha que passam embaixo, inflamando em seu movimento um tributo à unidade nacional.

*A terra espanhola*
Contrastando com a pompa dos intermináveis desfiles e discursos de Riefenstahl, Ivens capta a modéstia do cotidiano rural na Espanha dos anos 30. Esta imagem da cidade de Fuenteduena, situada perto da frente de combate que se desloca, sugere como as vidas comuns são postas em perigo, e não inflamadas, pela rebelião fascista.

representação do mundo, já que está, como a retórica, menos sujeito à lógica do que à crença.

Na série *Por que lutamos*, por exemplo, Frank Capra conseguiu organizar grande parte de seu argumento em defesa dos motivos por que os jovens norte-americanos deveriam ingressar de bom grado na luta, durante a

Segunda Guerra Mundial, apelando para uma mistura do patriotismo nativo, dos ideais da democracia norte-americana, das atrocidades da máquina de guerra do Eixo e da desumanidade perversa de Hitler, Mussolini e Hiroíto. Entre duas alternativas polarizadas na forma "mundo livre" contra "mundo escravizado", quem não escolheria defender o mundo livre? O senso comum simplificou a resposta – para um público predominantemente branco, completamente impregnado da crença no "conjunto" dos valores norte-americanos.

Cerca de 50 anos depois, o apelo de Capra parece extremamente ingênuo e exagerado no seu tratamento da virtude patriótica e dos ideais democráticos. O senso comum é um conjunto de valores e perspectivas menos permanente do que historicamente condicionado. Por essa razão, alguns filmes expositivos, que parecem exemplos clássicos de persuasão oratória em um momento, parecerão bastante datados em outro. O argumento básico pode continuar sendo louvável, mas o que se considera senso comum pode mudar significativamente.

## *O modo observativo*

Com frequência, os modos poético e expositivo do documentário sacrificaram o ato específico de filmar as pessoas, para construir padrões formais ou argumentos persuasivos. O cineasta reunia a matéria-prima necessária e, com ela, em seguida, dava forma a uma reflexão, uma perspetiva ou um argumento. E se o cineasta apenas observasse o que se passa diante da câmera sem uma intervenção explícita? Não seria essa uma nova e convincente forma de documentação?

Os avanços tecnológicos no Canadá, na Europa e nos Estados Unidos, nos anos que se seguiram à Segunda Guerra Mundial, culminaram, aproximadamente em 1960, em várias câmeras de 16 mm, como Arriflex e Auricon, e em gravadores de áudio, como o Nagra, que podiam ser facilmente carregados por uma só pessoa. O discurso já podia ser sincronizado com as imagens, sem o uso de equipamento volumoso ou dos cabos que uniam gravadores e câmeras. A câmera e o gravador podiam mover-se livremente na cena e gravar o que acontecia enquanto acontecia.

Todas as formas de controle que um cineasta poético ou expositivo poderia exercer na encenação, no arranjo ou na composição de uma cena

*Victory at sea* (Henry Solomon e Isaac Kleinerman, 1952-1953)
Como *Nuit et brouillard*, *Victory at sea* volta ao passado recente para contar a história da Segunda Guerra Mundial. Feito para a rede CBS na forma de seriado, esse filme adota uma postura comemorativa. Relembra batalhas e estratégias, contratempos e vitórias, da perspectiva do sobrevivente e do veterano. Exalta o poder naval e sua contribuição, dando pouca atenção à guerra em terra firme ou às consequências civis que estão no centro de *Nuit et brouillard*. No entanto, ambos os filmes baseiam-se na compilação de tomadas históricas contemporâneas dos acontecimentos aos quais retornam. Filmes de compilação invariavelmente alteram o significado das tomadas históricas incorporadas neles. Aqui, os dois filmes utilizam-nas com objetivos que só são possíveis para aqueles que refletem sobre o significado do passado em vez de relatar os acontecimentos da época.

foram sacrificadas à observação espontânea da experiência vivida. O respeito a esse espírito de observação, tanto na montagem pós-produção como durante a filmagem, resultou em filmes sem comentário com voz-*over*, sem música ou efeitos sonoros complementares, sem legendas, sem reconstituições históricas, sem situações repetidas para a câmera e até sem entrevistas. O que vemos é o que estava lá, ou assim nos parece, em *Primárias* (1960); em *A escola* (1968); em *Les racquetteurs* (Michel Brault e Gilles Groulx, 1958), sobre um grupo de habitantes de Montreal que se diverte em vários jogos de inverno; em partes de *Crônica de um verão*, que faz um perfil da vida de vários indivíduos na Paris de 1960; em *The chair* (1962), sobre os últimos dias de um homem condenado à morte; em *Gimme shelter* (1970), sobre o abominável *show* dos Rolling Stones em Altamont, na Califórnia, em

que a morte de um homem nas mãos dos Hell's Angels é parcialmente registrada pela câmera; em *Don't look back* (1967), sobre a turnê inglesa de Bob Dylan em 1965; em *Monterey pop* (1968), sobre um festival de música com Otis Redding, Janis Joplin, Jimi Hendrix, Jefferson Airplane e outros; ou em *Jane* (1962), que apresenta Jane Fonda se preparando para um papel numa peça da Broadway.

As imagens resultantes lembram, muitas vezes, a obra dos neorrealistas italianos. Olhamos para dentro da vida no momento em que ela é vivida. Os atores sociais interagem uns com os outros, ignorando os cineastas. Frequentemente, os personagens são surpreendidos em ocupações urgentes ou numa crise pessoal, que exigem sua atenção, afastando-a da presença dos cineastas. Como na ficção, as cenas costumam revelar traços de caráter e individualidade. Fazemos inferências e tiramos conclusões baseados no comportamento que observamos ou a respeito do qual ouvimos. O isolamento do cineasta na posição de observador pede que o espectador assuma um papel mais ativo na determinação da importância do que se diz e faz.

O modo observativo propõe uma série de considerações éticas que incluem o ato de observar os outros se ocupando de seus afazeres. É esse ato voyeurístico em si mesmo ou *voyeur* de si mesmo? Ele coloca o espectador numa posição necessariamente menos confortável do que o filme de ficção? Na ficção, as cenas são arquitetadas para que vejamos e ouçamos tudo, ao passo que as cenas do documentário representam a experiência de pessoas reais que, por acaso, testemunhamos. Essa posição de ficar olhando "pelo buraco da fechadura" pode ser desconfortável, se o prazer de olhar tiver prioridade sobre a oportunidade de reconhecer aquele que é visto e de interagir com ele. Esse desconforto pode ser ainda maior quando a pessoa não é uma atriz que concordou por vontade própria em ser observada desempenhando um papel numa ficção.

A impressão de que o cineasta não está impondo um comportamento aos outros também suscita a questão da intromissão não admitida ou indireta. As pessoas comportam-se de maneira que se matize nossa percepção a respeito delas, para melhor ou para pior, a fim de satisfazer um cineasta que não diz o que quer? O cineasta procura outras pessoas para representar porque elas possuem qualidades que podem fascinar os espectadores pelas razões erradas? Essa pergunta geralmente vem à tona no filme etnográfico, que observa, em outras culturas, comportamentos que podem, sem a contextualização adequada, parecer exóticos ou bizarros, como se fossem

parte de um "cinema de atrações" e não científico. O cineasta procura o consentimento informado dos participantes e possibilita que esse consentimento informado seja entendido e concedido? Até que ponto pode um cineasta explicar as possíveis consequências de permitir que o comportamento seja observado por outros e representado para outros?

Fred Wiseman, por exemplo, pede consentimento verbal quando filma, mas supõe que, quando filma em instituições públicas, tenha o direito de registrar o que acontece; ele nunca dá aos participantes qualquer controle sobre o resultado. Mesmo assim, muitos participantes de *A escola* acharam o filme justo e representativo, embora a maioria dos críticos o tenha considerado uma acusação grave contra a organização regimental e a disciplina escolares. Uma abordagem radicalmente diferente ocorre em *Two laws* (1981), sobre os direitos fundiários dos aborígines, em que os cineastas não filmam nada sem o consentimento e a colaboração dos participantes. Tudo, do conteúdo às lentes, foi aberto à discussão e ao entendimento.

Já que o cineasta observativo adota um modo especial de presença "na cena", em que parece ser invisível e não participante, também surgem as questões: quando o cineasta tem a responsabilidade de intervir? E se acontecer alguma coisa que prejudique ou fira um dos atores sociais? Deve um operador de câmera filmar a imolação de um monge vietnamita que, sabendo que há câmeras presentes para gravar o acontecimento, ateia fogo ao próprio corpo, para protestar contra a guerra? Deve o câmera recusar-se, ou não se recusar, a dissuadir o monge? Deve o cineasta aceitar uma faca de presente de um participante, durante a filmagem de um julgamento de assassinato, e depois entregar esse presente à polícia quando descobre sangue nele (como fizeram Joe Berliner e Bruce Sinofsky em seu *Paradise lost*, de 1996)? Este último exemplo nos desloca na direção de uma forma inesperada e inadvertida de participação, e não de observação, assim como também traz questões mais abrangentes sobre a relação do cineasta com seus temas.

Os filmes observativos mostram uma força especial ao dar uma ideia da duração real dos acontecimentos. Eles rompem com o ritmo dramático dos filmes de ficção convencionais e com a montagem, às vezes apressada, das imagens que sustentam os documentários expositivos ou poéticos. Por exemplo, quando Fred Wiseman observa a filmagem de um comercial de televisão de 30 segundos durante aproximadamente 25 minutos, em *Modelo* (1980), ele transmite a sensação de haver observado tudo o que era digno de ser observado na filmagem.

De maneira análoga, quando David MacDougall, em *Wedding camels* (1980), filma as longas discussões entre seu principal personagem, Lorang, e um de seus pares sobre o preço da noiva, filha de Lorang, ele volta nossa atenção do acordo final ou da nova questão narrativa suscitada por causa dele para o sentido e a textura da própria discussão: a linguagem corporal e o contato visual, a entonação e o tom das vozes, as pausas e os "vazios", que dão ao encontro a sensação de realidade concreta, vivida.

O próprio MacDougall descreve o fascínio da experiência vivida como algo que é experimentado mais claramente como uma diferença entre copiões (as tomadas não montadas, como foram filmadas originalmente) e uma sequência editada. Os copiões parecem ter uma densidade e uma vitalidade que faltam ao filme montado. A perda acontece mesmo quando se acrescentam estrutura e perspectiva:

> A sensação de perda parece identificar valores positivos percebidos nos copiões e pretendidos pelo cineasta na hora da filmagem, mas não realizados no filme pronto. É como se o ato de filmar, de alguma forma, contradissesse as próprias razões para fazer filmes. Os processos de montagem baseada nos copiões envolvem tanto a redução do comprimento total como o corte da maioria dos planos para comprimentos mais curtos. Esses dois processos, progressivamente, centralizam significados especiais. Às vezes, os cineastas parecem reconhecer isso, quando tentam preservar algumas das características dos copiões em seus filmes ou quando reintroduzem essas características por outros meios. ("When less is less", *Transcultural Cinema*, p. 215)

A presença da câmera "na cena" atesta sua presença no mundo histórico. Isso confirma a sensação de comprometimento ou engajamento com o imediato, o íntimo, o pessoal, no momento em que ele ocorre. Essa presença também confirma a sensação de fidelidade ao que acontece e que pode nos ser transmitida pelos acontecimentos, como se eles simplesmente tivessem acontecido, quando, na verdade, foram construídos para ter exatamente aquela aparência. Um exemplo despretensioso é a "entrevista mascarada". Nesse caso, o cineasta trabalha de maneira mais participativa com seus temas, no intuito de estabelecer o tema geral de uma cena, e, em seguida, filma-a de modo observativo. David MacDougall fez isso com bastante eficiência em muitos filmes. Um exemplo é a cena de *Kenya boran*, em que, sem prestar atenção à câmera, mas de acordo com as linhas gerais determinadas antes de a filmagem começar, dois membros de uma tribo queniana discutem as medidas de controle de natalidade adotadas pelo governo.

*Roy Cohn/Jack Smith* (Jill Godmilow, 1994). Fotografia gentilmente cedida por Jill Godmilow.
O filme de Godmilow, como muitos documentários de *shows* musicais, observa uma apresentação pública; nesse caso, ela filma dois monólogos de Ron Vawter. Levando em consideração que esses eventos são entendidos como *performances*, em primeiro lugar, eles permitem que o cineasta evite algumas das acusações de que a presença da câmera altera o que teria acontecido se ela não estivesse lá.

Um exemplo mais complexo é o acontecimento encenado para ser parte do registro histórico. Entrevistas coletivas com a imprensa, por exemplo, podem ser filmadas num estilo puramente observativo, mas esses eventos não existiriam não fosse a presença da câmera. Isso é o inverso da premissa básica subjacente aos filmes observativos, segundo a qual o que vemos é o que teria acontecido se a câmera não estivesse ali para observar.

Essa inversão assumiu proporções gigantescas em um dos primeiros documentários "observativos": *O triunfo da vontade*, de Leni Riefenstahl. Depois de um conjunto introdutório de legendas que montam o cenário para o comício do Partido Nacional-Socialista alemão em Nuremberg, em 1934, Riefenstahl observa os acontecimentos sem nenhum outro comentário. Os acontecimentos – predominantemente, desfiles – ocorrem como se [illegible] simplesmente gravasse de qualquer maneira o que teria acontecido. Depois de duas horas de projeção, o filme pode dar a impressão de ter [illegible] acontecimentos históricos fiel e irrefletidamente demais.

subjacente de estar presente a um acontecimento, mas filmando como se estivesse ausente, como se o cineasta fosse simplesmente uma "mosquinha pousada na parede", convida ao debate sobre quanto do que vemos seria igual se a câmera não estivesse lá, ou quanto seria diferente se a presença do cineasta fosse mais facilmente reconhecida. O fato de que esse debate seja insolúvel, por sua própria natureza, continua a alimentar um certo mistério, ou inquietação, sobre o cinema observativo.

## O modo participativo

As ciências sociais há muito cultivam o estudo de grupos sociais. A antropologia, por exemplo, continua profundamente determinada pelo trabalho de campo, em que o antropólogo vive no meio de um povo, por um longo período, e, em seguida, escreve sobre o que aprendeu. Essa pesquisa geralmente exige alguma forma de observação participativa. O pesquisador vai para o campo, participa da vida de outras pessoas, habitua-se, corporal ou visceralmente, à forma de viver em um determinado contexto e, então, reflete sobre essa experiência, usando os métodos e instrumentos da antropologia ou da sociologia. "Estar presente" exige participação; "estar presente" permite observação. Isso quer dizer que o pesquisador de campo não se permite "virar um nativo", em circunstâncias normais; ele mantém um distanciamento que o diferencia daqueles a respeito de quem escreve. Na verdade, a antropologia dependeu desse complexo ato de engajamento e separação entre duas culturas para se definir.

Os documentaristas também vão a campo; também eles vivem entre os outros e falam de sua experiência ou representam o que experimentaram. No entanto, a prática da observação participativa não se tornou um paradigma. Os métodos e as práticas da pesquisa em ciência social permaneceram subordinados à predominante prática retórica de comover e persuadir o público. O documentário observativo reduz a importância da persuasão, para nos dar a sensação de como é *estar* em uma determinada situação, mas sem a noção do que é, para o cineasta, estar lá também. O documentário participativo dá-nos uma ideia do que é, para o cineasta, estar numa determinada situação e como aquela situação consequentemente se altera. Os tipos e graus de alteração ajudam a definir variações dentro do modo participativo do documentário.

*Takeover* (David and Judith MacDougall, 1981). Fotografia gentilmente cedida por David MacDougall. Os MacDougalls desenvolveram um estilo colaborativo de filmar com as pessoas que aparecem em seus filmes etnográficos. Em uma série de filmes sobre questões aborígines, dos quais *Takeover* é um exemplo de primeira qualidade, eles muitas vezes serviram de testemunhas das razões de tradição e crença que embasaram as demandas do povo aborígine contra o governo, a respeito dos direitos fundiários e de outros assuntos. A interação é extremamente participativa embora o resultado possa parecer, a princípio, discreto ou observativo, já que grande parte da colaboração ocorreu antes do ato de filmar.

Quando assistimos a documentários participativos, esperamos testemunhar o mundo histórico da maneira pela qual ele é representado por alguém que nele se engaja ativamente, e não por alguém que observa discretamente, reconfigura poeticamente ou monta argumentativamente esse mundo. O cineasta despe o manto do comentário com voz-*over*, afasta-se da meditação poética, desce do lugar onde pousou a mosquinha da parede e torna-se um ator social (quase) como qualquer outro. (Quase como qualquer outro porque o cineasta guarda para si a câmera e, com ela, um certo nível de poder e controle potenciais sobre os acontecimentos.)

Documentários participativos como *Crônica de um verão*, *Portrait of Jason* ou *Word is out* envolvem a ética e a política do encontro, um encontro entre alguém que controla uma câmera de filmar e alguém que não a controla. Como é que o cineasta e o ator social reagem um ao outro? Como negociam o controle e dividem a responsabilidade? Quanto um cineasta pode insistir no

testemunho, quando é doloroso para o outro prestá-lo? Que responsabilidade tem o cineasta pelas consequências emocionais de ser filmado? Que laços unem cineasta e tema e que necessidades os separam?

A sensação da presença em carne e osso, em vez da ausência, coloca o cineasta "na cena". Supomos que o que aprendemos vai depender da natureza e da qualidade do encontro entre cineasta e tema, e não de generalizações sustentadas por imagens que iluminam uma dada perspectiva. Podemos ver e ouvir o cineasta agir e reagir imediatamente, na mesma arena histórica em que estão aqueles que representam o tema do filme. Surgem as possibilidades de servir de mentor, crítico, interrogador, colaborador ou provocador.

O documentário participativo pode enfatizar o encontro real, vivido, entre cineasta e tema no espírito de *O homem da câmera*, de Dziga Vertov, *Crônica de um verão*, de Jean Rouch e Edgar Morin, *Hard metals disease* (1987), de Jon Alpert, *Watsonville on strike* (1989), de Jon Silver, ou *Sherman's march* (1985), de Ross McElwee. A presença do cineasta assume importância acentuada, desde o ato físico de "captar a imagem", que tanto se nota em *O homem da câmera*, até o ato político de unir forças com aqueles que representam seus temas, como fazem Jon Silver, no início de *Watsonville on strike*, quando pergunta aos lavradores se pode filmar no saguão do sindicato, ou Jon Alpert, quando traduz para o espanhol o que os trabalhadores que ele acompanha ao México tentam dizer a seus companheiros sobre os perigos da pneumoconiose.

Esse estilo de filmar é o que Rouch e Morin denominaram de *cinéma vérité*, ao traduzir para o francês o título que Dziga Vertov deu a seus jornais cinematográficos da sociedade soviética: *kinopravda*. Como "cinema-verdade", a ideia enfatiza que essa é a verdade de um encontro em vez da verdade absoluta ou não manipulada. Vemos como o cineasta e as pessoas que representam seu tema negociam um relacionamento, como interagem, que formas de poder e controle entram em jogo e que níveis de revelação e relação nascem dessa forma específica de encontro.

Se há uma verdade aí, é a verdade de uma forma de interação, que não existiria se não fosse pela câmera. Assim, ela é o oposto da premissa observativa, segundo a qual o que vemos é o que teríamos visto se estivéssemos lá no lugar da câmera. No documentário participativo, o que vemos é o que podemos ver apenas quando a câmera, ou o cineasta, está lá em nosso lugar. Jean-Luc Godard uma vez declarou que o cinema é verdade 24 vezes por segundo: o documentário participativo satisfaz essa assertiva.

*Crônica de um verão*, por exemplo, tem cenas resultantes das interações de colaboração entre cineastas e representantes de seus temas, um eclético grupo de pessoas que vivia em Paris no verão de 1960. Em um dos casos, Marcelline Loridan, uma jovem que, mais tarde, casou-se com o cineasta holandês Joris Ivens, fala de sua experiência de judia deportada da França e enviada a um campo de concentração alemão durante a Segunda Guerra Mundial. A câmera segue Marcelline, enquanto ela atravessa a Place de la Concorde e, depois, o antigo mercado parisiense, Les Halles. Ela faz um monólogo bastante comovente de suas experiências, mas só porque Rouch e Morin planejaram a cena com ela e deram a ela o gravador para carregar. Se tivessem esperado que tudo acontecesse por si mesmo, para então observar, nada teria acontecido. Eles perseguiram essa ideia de colaboração ainda além, exibindo partes do filme para os participantes e filmando a discussão que se seguia. Rouch e Morin também aparecem no filme, discutindo seu objetivo de estudar "essa tribo estranha que vive em Paris" e avaliando, no fim do filme, o que aprenderam.

Analogamente, em *Not a love story* (1981), Bonnie Klein, a cineasta, e Linda Lee Tracy, uma ex-*stripper*, discutem suas reações a várias formas de pornografia enquanto entrevistam participantes da indústria do sexo. Em uma cena, Linda Lee posa para uma fotografia de nu e discute como se sentiu com a experiência. As duas mulheres embarcam numa viagem parcialmente exploratória, num espírito semelhante ao de Rouch e Morin, e parcialmente confessional/redentora, num sentido completamente diferente. O ato de fazer o filme desempenha um papel catártico, redentor, em suas vidas; o mundo delas muda mais do que o daqueles que aparecem no filme.

Em alguns casos, como em *Le chagrin et la pitié* (1970), de Marcel Ophuls, sobre a colaboração entre França e Alemanha na Segunda Guerra Mundial, a voz do cineasta emerge, principalmente, como uma perspectiva sobre o tema do filme. O cineasta serve como pesquisador ou repórter investigativo. Em outros casos, a voz do cineasta emerge do envolvimento direto, pessoal, nos acontecimentos, enquanto eles ocorrem. Talvez isso se mantenha na órbita do repórter investigativo, que faz seu próprio envolvimento na história ser crucial para o desenrolar dos acontecimentos. Um exemplo é a obra do cineasta canadense Michael Rubbo. Em seu *Sad song of yellow skin* (1970), ele explora as ramificações da guerra do Vietnã entre a população civil daquele país. Um outro exemplo é a obra de Nicholas Broomfield, que adota um estilo mais imprudente, mais confrontador – senão

*Crumb* (Terry Zwigoff, 1994)
Terry Zwigoff adota uma relação extremamente participativa com o cartunista R. Crumb. Muitas das conversas e interações evidentemente não teriam acontecido como aconteceram se Zwigoff não estivesse ali com a câmera. Crumb assume uma atitude mais reflexiva a respeito de si mesmo, e mais investigativa em relação a seus irmãos, enquanto colabora com Zwigoff, que tem o desejo de examinar as complexidades e contradições da vida de Crumb.

*Las madres de la Plaza de Mayo* (Susana Muñoz e Lourdes Portillo, 1985)
Fotografia gentilmente cedida por Lourdes Portillo.
Essas duas cineastas adotam uma relação extremamente participativa com as mães que [illegible] passeatas durante a "guerra suja" na Argentina. Os filhos e filhas dessas mulheres [illegible] "desaparecidos" que o governo sequestrou e muitas vezes matou sem qualquer aviso [illegible]. Muñoz e Portillo não poderiam moldar as manifestações públicas, mas criaram [illegible] das mães, cuja coragem as levou a desafiar um regime brutalmente repressivo.

*El diablo nunca duerme* (Lourdes Portillo, 1995). Fotografias gentilmente cedidas por Lourdes Portillo.
A diretora Lourdes Portillo no papel de detetive calejada. O filme reconta sua viagem ao México para investigar a morte suspeita de um tio. Às vezes reflexiva e irônica, Portillo, todavia, deixa em aberto se o tio foi vítima de um jogo sujo, possivelmente pelas mãos de um parente.

arrogante – em seu *Kurt e Courtney* (1998): a irritação com a maneira arredia de Courtney Love, apesar das suspeitas não comprovadas da cumplicidade dela na morte de Kurt Cobain, força Broomfield a filmar sua própria denúncia, aparentemente espontânea, da participação de Courtney, num jantar formal patrocinado pela American Civil Liberties Union.

Em outros casos, distanciamo-nos da postura investigativa para assumir uma relação mais receptiva e reflexiva com os acontecimentos que se desenrolam e que envolvem o cineasta. Esta última escolha nos leva em direção ao diário e ao testemunho pessoal. A voz na primeira pessoa predomina na estrutura global do filme. É o engajamento participativo do cineasta no desenrolar dos acontecimentos que prende nossa atenção.

O envolvimento de Nicholas Necroponte com uma mulher que ele conhece no Central Park, em Nova York, e que parece ter uma história complexa, mas não totalmente verossímil, torna-se fundamental para a estrutura geral de *Jupiter's wife* (1995). Analogamente, é o empenho de Emiko Omori na reconstituição da história reprimida da experiência de sua própria

*El diablo nunca duerme*
A cineasta, durante uma entrevista, em busca de pistas e, idealmente, da confissão [illegible]
Embora nunca obtenha uma confissão, a sensação de que *poderia* obtê-la empresta [illegible]
suspense narrativo, como num filme *noir*.

família, nos campos de confinamento de nipo-americanos durante a Segunda Guerra Mundial, que dá forma a *Coelho na lua* (1999). Em *Diário* [illegible] (1983), Marilu Mallet propõe uma estrutura ainda mais explícita, na forma de diário, ao fazer o retrato de sua vida de exilada chilena em Montreal, casada com o cineasta canadense Michael Rubbo. Assim também faz Kazuo Hara, em sua crônica da relação complexa e emocionalmente volátil que revive com a ex-mulher, enquanto ele e sua atual parceira a seguem durante um certo tempo em *Extremely personal Eros: Love song* (1974). Esses filmes fazem do cineasta uma persona tão nítida quanto qualquer outra de seus filmes. Como testemunho e confissão, muitas vezes, estes manifestam um poder revelador

Nem todos os documentários participativos enfatizam a experi[illegible] ativa e aberta do cineasta ou a interação de cineasta e participantes do [illegible] cineasta pode querer apresentar uma perspectiva mais ampla, [illegible] histórica em sua natureza. Como isso pode ser feito? A resposta [illegible] inclui a entrevista. A entrevista permite que o cineasta se dirija [illegible] pessoas que aparecem no filme em vez de [illegible] comentário com voz-over. No documentário [illegible] representa umas das formas mais comuns de [illegible]

As entrevistas são uma forma distinta de encontro social. Elas diferem da conversa corriqueira e do processo mais coercitivo de interrogação, à custa do quadro institucional em que ocorram e dos protocolos ou diretrizes específicos que as estruturem. As entrevistas ocorrem num campo de trabalho antropológico ou sociológico; tomam o nome de "anamnese" na medicina e no serviço social; na psicanálise, tomam a forma de sessão terapêutica; em direito, a entrevista torna-se o processo prévio de "colher meios de prova" e, durante julgamentos, o testemunho; na televisão, forma a espinha dorsal dos programas de entrevista; no jornalismo, assume tanto a forma de entrevista como de coletiva para imprensa; e na educação, aparece como diálogo socrático. Michel Foucault argumenta que todas essas formas incluem formas regulamentadas de troca, com uma distribuição desigual de poder entre cliente e profissional da instituição, com raízes na tradição religiosa da confissão.

Os cineastas usam a entrevista para juntar relatos diferentes numa única história. A voz do cineasta emerge da tecedura das vozes participantes e do material que trazem para sustentar o que dizem. Essa compilação de entrevistas e material de apoio nos tem dado numerosos filmes, de *Vietnã, ano do porco* (1969), sobre a guerra no Vietnã, a *Eyes on the prize*, sobre a história do movimento pelos direitos civis, e de *The life and times of Rosie the riveter*, sobre as mulheres no trabalho durante a Segunda Guerra Mundial, a *Shoah*, sobre as consequências do Holocausto para aqueles que passaram por ele.

Filmes que compilam imagens de arquivo, como *Padeniye dinastii Romanovich*, de Esther Shub, que se baseia totalmente em filmes de arquivo encontrados por Shub e reeditados para contar uma história social, remontam aos primórdios do documentário expositivo. Os documentários acrescentam o engajamento ativo do cineasta com os participantes de seus filmes, ou com seus informantes, e evitam a exposição com voz-*over* anônima. Isso situa o filme mais honestamente num momento dado e numa perspectiva distinta; enriquece o comentário com a textura de vozes individuais. Alguns, como *Harlan County, U.S.A.* (1977), de Barbara Kopple, sobre a greve numa mina de carvão no Kentucky, ou *Roger e eu* (1989), de Michael Moore, frisam os acontecimentos do presente dos quais o cineasta participa embora acrescentem um pano de fundo histórico. Alguns, como *Na linha da morte*, de Errol Morris, *When we were kings* (1996), de Leon Gast, sobre a luta travada por Muhammad Ali e George Foreman em 1974, ou *Leni Riefenstahl, a deusa imperfeita* (1993), de Ray Mueller, sobre a carreira controversa de Riefenstahl, centram-se no passado e em como o recontam aqueles que o viveram.

*Cadillac desert* (Jon Else, 1997). Fotografia gentilmente cedida por Jon Else.
*Cadillac desert* é outro exemplo excelente de filme que une as tomadas históricas e a tradição do uso de filmes de arquivo com as entrevistas contemporâneas, que acrescentam uma perspectiva nova a acontecimentos históricos, sem recorrer ao comentário com voz-over. *Cadillac desert* retoma a história do uso da água na Califórnia e o seu impacto devastador nos vales do interior daquele estado.

A experiência de gays e lésbicas antes de Stonewall, por exemplo, poderia ser recontada como uma história social geral, por meio do comentário com voz-*over* e de imagens que ilustrassem as falas. Também

poderia ser recontada nas palavras daqueles que viveram aqueles tempos, por meio de entrevistas. *Word is out* (1977), de Jon Adair, escolhe a segunda opção. Adair, como Connie Field em *Rosie the riveter*, testou dezenas de possíveis participantes, antes de escolher cerca de uma dúzia para aparecer no filme. Ao contrário de Field e Emile de Antonio, Adair decide manter o material de apoio num mínimo possível; ele elabora sua história principalmente com base nas "cabeças falantes" daqueles que conseguem expressar com suas próprias palavras esse capítulo da história social norte-americana. Da mesma maneira que as histórias orais, que são gravadas e transcritas para servir como um tipo de fonte primária, com a qual essa forma se parece, mas da qual também difere na seleção e no arranjo cuidadosos do material de entrevista, a clareza e a franqueza emocional daqueles que falam dão aos filmes testemunhais uma característica convincente.

Os cineastas que buscam representar seu próprio encontro direto com o mundo que os cerca e os cineastas que buscam representar questões sociais abrangentes e perspectivas históricas com entrevistas e imagens de arquivo constituem dois componentes importantes do modo participativo. Como espectadores, temos a sensação de que testemunhamos uma forma de diálogo entre cineasta e participante que enfatiza o engajamento localizado, a interação negociada e o encontro carregado de emoção. Essas características fazem o modo participativo do cinema documentário ter um apelo muito amplo, já que percorre uma grande variedade de assuntos, dos mais pessoais aos mais históricos. Na verdade, com frequência, esse modo demonstra como os dois se entrelaçam para produzir representações do mundo histórico provenientes de perspectivas específicas, tanto contingentes quanto comprometidas.

## O modo reflexivo

Se, no modo participativo, o mundo histórico provê o ponto de encontro para os processos de negociação entre cineasta e participante do filme, no modo reflexivo, são os processos de negociação entre cineasta e espectador que se tornam o foco de atenção. Em vez de seguir o cineasta em seu relacionamento com outros atores sociais, nós agora acompanhamos o relacionamento do cineasta conosco, falando não só do mundo histórico como também dos problemas e questões da representação.

Em *Reagrupamento* (1982), a declaração de Trinh Minh-ha, de que vai "falar próxima" da África, em vez de falar "sobre a África", simboliza a mudança que a reflexão produz: consideramos *como* representamos o mundo histórico e também *o que* está sendo representado. Em lugar de ver o mundo *por intermédio* dos documentários, os documentários reflexivos pedem-nos para *ver o documentário* pelo que ele é: um construto ou representação. Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin levam isso ao extremo em *Letter to Jane* (1972), uma "carta" de 45 minutos, em que examinam minuciosamente uma fotografia jornalística de Jane Fonda durante uma visita ao Vietnã do Norte. Nenhum aspecto dessa fotografia aparentemente objetiva fica sem ser examinado.

Assim como o modo observativo do documentário depende da ausência aparente ou da não intervenção do cineasta nos acontecimentos filmados, o documentário em geral depende do descaso do espectador por sua situação real, diante da tela do cinema, interpretando um filme, em favor de um acesso imaginário aos acontecimentos mostrados na tela, como se apenas esses acontecimentos exigissem interpretação, e não o filme. O lema segundo o qual um documentário só é bom quando seu conteúdo é convincente é o que o modo reflexivo do documentário questiona.

Uma das questões trazidas para o primeiro plano nos documentários reflexivos é aquela com que começamos este livro: o que fazer com as pessoas? Alguns filmes, como *Reagrupamento*, *Daughter rite* (1978), *Homenagem a Bontoc* (1995) ou *Far from Poland* (1984), tratam dessa questão diretamente, questionando os meios usuais de representação: *Reagrupamento* rompe com as convenções realistas da etnografia para questionar o poder do olhar fixo da câmera de representar, ou descrever enganosamente, os outros; *Daughter rite* subverte o apoio nos atores sociais ao usar duas atrizes profissionais para representar os papéis de duas irmãs que refletem sobre sua relação com a mãe, usando ideias colhidas em entrevistas com uma gama variada de mulheres, mas escondendo as vozes das entrevistadas; *Homenagem a Bontoc* reconta a história familiar do avô do cineasta, levado das Filipinas para atuar numa exposição sobre a vida filipina na St. Louis World Fair, em 1904, por meio de reconstituições encenadas e memórias imaginadas que questionam as regras costumeiras de comprovação; a diretora de *Far from Poland*, Jill Godmilow, fala diretamente conosco para ponderar os problemas da representação do movimento Solidariedade na Polônia, quando só tinha acesso parcial aos acontecimentos. Esses filmes tentam aumentar nossa consciência dos

*Sobrenome Viet nome de batismo Nam* (Trinh T. Minh-ha, 1989). Fotografias gentilmente cedidas por Trinh T. Minh-ha.
Estes três fotogramas sucessivos, cada um consistindo num primeiríssimo plano que omite partes do rosto da entrevistada, correspondem ao *storyboard* desenhado pelo cineasta antes da produção. Eles violam as convenções das entrevistas cinematográficas, chamando nossa atenção tanto para a formalidade e o convencionalismo das entrevistas como para os sinais de que essa não é uma entrevista (normal).

problemas da representação do outro, assim como tentam nos convencer da autenticidade ou da veracidade da própria representação.

Os documentários reflexivos também tratam do realismo. Esse é um estilo que parece proporcionar um acesso descomplicado ao mundo; toma a forma de realismo físico, psicológico e emocional por meio de técnicas de montagem de evidência ou em continuidade, desenvolvimento de personagem e estrutura narrativa. Os documentários reflexivos desafiam essas técnicas e convenções. *Sobrenome Viet nome de batismo Nam* (1989), por exemplo, baseia-se em entrevistas com mulheres do Vietnã, que descrevem as condições opressivas que enfrentam desde o fim da guerra, mas, no meio do filme, descobrimos (como se várias sugestões estilísticas já não tivessem dado todo o serviço) que as entrevistas foram encenadas, em vários sentidos ...

*Sobrenome Viet nome de batismo Nam* (Trinh T. Minh-ha, 1989)
Fotografia gentilmente cedida por Trinh T. Minh-ha
A maquiagem e o figurino são uma preocupação mais constante para os documentaristas [illegible] supor. Aqui, a cineasta Trinh T. Minh-ha prepara a atriz Tran Thi Bich Yen para uma [illegible] encenará uma entrevista na qual descreve sua vida no Vietnã. A entrevista parece [illegible] verdade, foi rodada na Califórnia. Como *Far from Poland*, esse filme explora a questão [illegible] situações não diretamente acessíveis ao cineasta.

mulheres que representam o papel de mulheres vietnamitas no Vietnã [illegible] verdade, emigrantes que foram para os Estados Unidos e que recitam [illegible] cenário, relatos transcritos e editados por Trinh de entrevistas realizadas no Vietnã por outra pessoa com outras mulheres?

Analogamente, em *O homem da câmera*, Dziga Vertov demonstra como a impressão de realidade vem a ser construída, começando com cena do câmera, Mikhail Kaufman, filmando pessoas andando [illegible] carruagem puxada por cavalos de dentro de um carro que anda paralelo [illegible] à carruagem. Vertov, então, corta para uma sala de [illegible] montadora, Elizaveta Svilova, mulher de Vertov, [illegible] representam esse acontecimento naquela sequência [illegible] acabamos de ver. O resultado global desconstrói [illegible] desimpedido à realidade e convida-nos a refletir [illegible] essa impressão é construída por meio da montagem.

Outros filmes, como *David Holzman's diary* (1968), *No lies* (1973) e *Daughter rite* (1978), representam a si mesmos, em última análise, como ficções disfarçadas. Eles se apoiam em atores treinados para desempenhar os papéis que, inicialmente, acreditamos serem a autorrepresentação de pessoas envolvidas em seu cotidiano. Nossa percepção do engano – às vezes, em alusões e indícios no decorrer do filme ou no fim, quando os créditos revelam a natureza fabricada das *performances* a que assistimos – leva-nos a questionar a autenticidade do documentário em geral: que "verdade" revelam os documentários sobre o eu? No que a autenticidade é diferente de uma *performance* encenada ou planejada? Que convenções nos levam a crer na autenticidade da *performance* documental? E como pode essa crença ser subvertida de maneira produtiva?

O modo reflexivo é o modo de representação mais consciente de si mesmo e aquele que mais se questiona. O acesso realista ao mundo, a capacidade de proporcionar indícios convincentes, a possibilidade de prova incontestável, o vínculo indexador e solene entre imagem indexadora e o que ela representa – todas essas ideias passam a ser suspeitas. O fato de que essas ideias podem forçar uma crença fetichista inspira o documentário reflexivo a examinar a natureza de tal crença em vez de atestar a validade daquilo em que se crê. Na melhor das hipóteses, o documentário reflexivo estimula no espectador uma forma mais elevada de consciência a respeito de sua relação com o documentário e aquilo que ele representa. Vertov faz isso em *O homem da câmera*, para demonstrar como construímos nosso conhecimento do mundo; Buñuel faz isso em *Terra sem pão*, para satirizar as suposições que acompanham esse conhecimento; Trinh faz isso em *Reagrupamento*, para questionar as suposições subjacentes a um determinado corpo de conhecimentos ou modo de investigação (etnografia), como faz Chris Marker em *Sans soleil*, para questionar as suposições subjacentes ao ato de fazer filmes sobre a vida dos outros, num mundo dividido por limites raciais e políticos.

Alcançar uma forma mais elevada de consciência envolve uma mudança nos graus de percepção. O documentário reflexivo tenta reajustar as suposições e expectativas de seu público e não acrescentar conhecimento novo a categorias existentes. Por essa razão, os documentários podem ser reflexivos tanto da perspectiva formal quanto política.

De uma perspectiva formal, a reflexão desvia nossa atenção para nossas suposições e expectativas sobre a forma do documentário em si. De uma perspectiva política, a reflexão aponta para nossas suposições e expectativas

sobre o mundo que nos cerca. Ambas se baseiam em técnicas que nos chocam, que alcançam algo semelhante ao que Bertolt Brecht descreveu como "efeitos alienantes" ou ao que os formalistas russos denominaram de *ostranenie*, ou "estranhamento". Isso se parece com a tentativa surrealista de ver o mundo cotidiano de maneiras inesperadas. Como estratégia formal, transformar o familiar em estranho lembra-nos de que maneira o documentário funciona como um gênero cinematográfico cujas afirmações a respeito do mundo talvez recebamos de maneira muito descuidada; como estratégia política, ele nos lembra de como a sociedade funciona de acordo com convenções e códigos que talvez achemos naturais com muita facilidade.

O surgimento dos documentários feministas nos anos 70 fornece um exemplo claro das obras que questionam as convenções sociais. Filmes como

*Wedding camels* (David e Judith MacDougall, 1980). Fotografia gentilmente cedida por David MacDougall. Nessa trilogia de filmes sobre os turkanas do norte do Quênia, David e Judith MacDougall adotam várias estratégias reflexivas para nos conscientizar do envolvimento ativo dos cineastas na elaboração das cenas a que assistimos. Às vezes, é uma pergunta feita pelos cineastas que inicia a discussão, às vezes, são legendas escritas que nos lembram do complexo processo de representar os membros de outra cultura de forma que membros de uma cultura anglófona possam compreender. Esses atos reflexivos eram raros na época, no caso do filme etnográfico. Muitos desses filmes querem dar a impressão passada por *Nanook, o esquimó*: testemunhamos costumes e comportamentos conforme eles ocorrem "naturalmente", não como resultado da interação de cineasta e participante.

---

Na foto: O que deve ser feito?

em seu impacto. Em vez de provocar primordialmente nossa consciência da forma, os documentários politicamente reflexivos provocam nossa consciência da organização social e dos pressupostos que a sustentam. Portanto, tendem a induzir a um efeito "ah-ah!", em que compreendemos o funcionamento de um princípio ou estrutura, o que ajuda a explicar aquilo que, de outro modo, seria uma representação de experiências mais localizadas. Passamos a olhar mais atentamente. Os documentários politicamente reflexivos reconhecem a maneira como as coisas são, mas também invocam a maneira como poderiam ser. Nossa consciência mais exacerbada abre uma brecha entre conhecimento e desejo, entre o que é e o que poderia ser. Os documentários politicamente reflexivos apontam para nós, espectadores e atores sociais, e não para os filmes, como agentes que podem fechar essa brecha entre aquilo que existe e as novas formas que desejamos para isso que existe.

## *O modo performático*

Como o modo poético, o modo performático suscita questões sobre o que é o conhecimento. O que se pode considerar como entendimento ou compreensão? Além de informações objetivas, o que entra em nossa compreensão do mundo? Estaria o conhecimento mais bem descrito como algo abstrato e imaterial, baseado em generalizações e no que é típico, na tradição da filosofia ocidental? Ou estaria ele mais bem descrito como algo concreto e material, baseado nas especificidades da experiência pessoal, na tradição da poesia, da literatura e da retórica? O documentário performático endossa esta última posição e tenta demonstrar como o conhecimento material propicia o acesso a uma compreensão dos processos mais gerais em funcionamento na sociedade.

O significado é claramente um fenômeno subjetivo, carregado de afetos. Um carro, um revólver, um hospital ou uma pessoa terão significados diferentes para pessoas diferentes. Experiência e memória, envolvimento emocional, questões de valor e crença, compromisso e princípio, tudo isso faz parte de nossa compreensão dos aspectos do mundo que mais são explorados pelo documentário: a estrutura institucional (governos e igrejas, famílias e casamentos) e as práticas sociais específicas (amor e guerra, competição e cooperação) que constituem uma sociedade (como discutimos no Capítulo 4). O documentário performático sublinha a complexidade de nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas.

Obras como *Línguas desatadas* (1989), de Marlon Riggs, *O corpo belo* (1991), de Ngozi Onwurah, e *Homenagem a Bontoc* (1995), de Marlon Fuentes, enfatizam a complexidade emocional da experiência da perspectiva do próprio cineasta. Um tom autobiográfico compõe esses filmes, que têm semelhança com a forma de diário do modo participativo. Os filmes performáticos dão ainda mais ênfase às características subjetivas da experiência e da memória, que se afastam do relato objetivo. Marlon Riggs, por exemplo, utiliza poemas recitados e cenas ensaiadas que tratam dos grandes riscos pessoais envolvidos na identidade negra e homossexual; o filme de Onwurah desenvolve-se até um encontro sexual encenado entre sua própria mãe e um bonito jovem; e Fuentes encena uma fantasia a respeito da fuga de seu avô do cativeiro, quando era objeto de exibição na St. Louis World Fair, em 1904. Os acontecimentos reais são amplificados pelos imaginários. A combinação livre do real e do imaginado é uma característica comum do documentário performático.

O que esses filmes compartilham é um desvio da ênfase que o documentário dá à representação realista do mundo histórico para licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas. Outras obras na mesma linha são: *Looking for Langston* (1988), sobre a vida de Langston Hughes, e *Frantz Fanon: Pele negra, máscara branca* (1996), sobre a vida de Frantz Fanon, ambos de Isaac Julien; *Black and silver horses* (1992), vídeo de Larry Andrews sobre questões de raça e identidade; *Forest of bliss* (1985), de Robert Gardner, sobre práticas funerárias em Benares, na Índia; *Who killed Vincent Chin?* (1988), de Chris Choy e Renee Tajima, sobre o assassinato de um sino-americano por dois metalúrgicos desempregados, que supostamente o tomaram por japonês; *História e memória* (1991), de Rea Tajiri, sobre o empenho da cineasta para aprender a história do confinamento de sua família em campos de detenção durante a Segunda Guerra Mundial; e *Khush* (1991), de Pratibha Parmar, sobre o que é ser asiático-britânico e homossexual. A característica referencial do documentário, que atesta sua função de janela aberta para o mundo, dá lugar a uma característica expressiva, que afirma a perspectiva extremamente situada, concreta e nitidamente pessoal de sujeitos específicos, incluindo o cineasta.

Desde, pelo menos, *Turksib* (1929), *Sol Svanetti* (1930) e, num espírito satírico, *Terra sem pão* (1932), o documentário tem mostrado muitas características performáticas, mas elas raramente serviram para organizar filmes inteiros. Estavam presentes, mas não eram dominantes. Alguns documentários participativos dos anos 80, como *Las madres de la Plaza de*

*Mayo* (1985) e *Roses in december* (1982), incluem momentos performáticos que nos atraem para representações subjetivas – no estilo de "como seria se..." – de acontecimentos passados traumáticos (o "desaparecimento" do filho de uma das mães que protestavam contra a repressão governamental na Argentina, e o estupro de Jean Donovan e três outras mulheres por militares salvadorenhos, respectivamente), mas o traço organizador dominante desses filmes gira em torno de uma história linear que inclui esses acontecimentos. Os documentários performáticos dirigem-se a nós de maneira emocional e significativa em vez de apontar para nós o mundo objetivo que temos em comum.

Esses filmes nos envolvem menos com ordens ou imperativos retóricos do que com uma sensação relacionada com sua nítida sensibilidade. A sensibilidade do cineasta busca estimular a nossa. Envolvemo-nos em sua representação do mundo histórico, mas fazemos isso de maneira indireta, por intermédio da carga afetiva aplicada ao filme e que o cineasta procura tornar nossa.

*Línguas desatadas*, por exemplo, começa com um chamado fora de campo, que ricocheteia da esquerda para a direita, em estéreo: "De irmão para irmão", "De irmão para irmão"; e termina com uma declaração: "Homens negros que amam homens negros é o ato revolucionário." O curso do filme por uma série de declarações, reconstituições, recitações poéticas e *performances* encenadas que atestam, todas, as complexidades das relações raciais e sexuais na subcultura homossexual empenha-se em estimular-nos a adotar uma postura de "irmãos" de nós mesmos, pelo menos durante o filme. Somos convidados a experimentar o que é ocupar a posição social subjetiva de um homem negro homossexual, como o próprio Marlon Riggs.

Assim como a estética feminista pode empenhar-se para deslocar o público, independentemente de seu sexo e de sua orientação sexual, para a posição subjetiva do ponto de vista de um personagem feminista sobre o mundo, o documentário performático busca deslocar seu público para um alinhamento ou afinidade subjetiva com sua perspectiva específica sobre o mundo. Da mesma forma que obras anteriores, como *Listen to Britain* (1941), sobre a resistência do povo britânico ao bombardeio alemão durante a Segunda Guerra Mundial, ou *Tri pesni o Lenine* (1934), sobre o luto do povo soviético pela morte de Lenin, os documentários performáticos recentes tentam representar uma subjetividade social que une o geral ao particular, o individual ao coletivo e o político ao pessoal. A dimensão expressiva pode

*Paris is burning* (Jenny Livingston, 1991)
*Paris is burning* entra em uma subcultura distinta, homossexual, negra, na qual jovens se agrupam em "casas" que competem umas com as outras em várias categorias de mímica e fantasia nos "bailes". Organizado, em parte, para explicar essa subcultura aos não participantes, *Paris is burning* mergulha-nos performaticamente na característica e na textura desse mundo de uma forma que nem *16 in Webster Groves* nem *Dead birds* conseguem.

estar ancorada em indivíduos específicos, mas estende-se para abarcar uma forma de reação subjetiva social ou compartilhada.

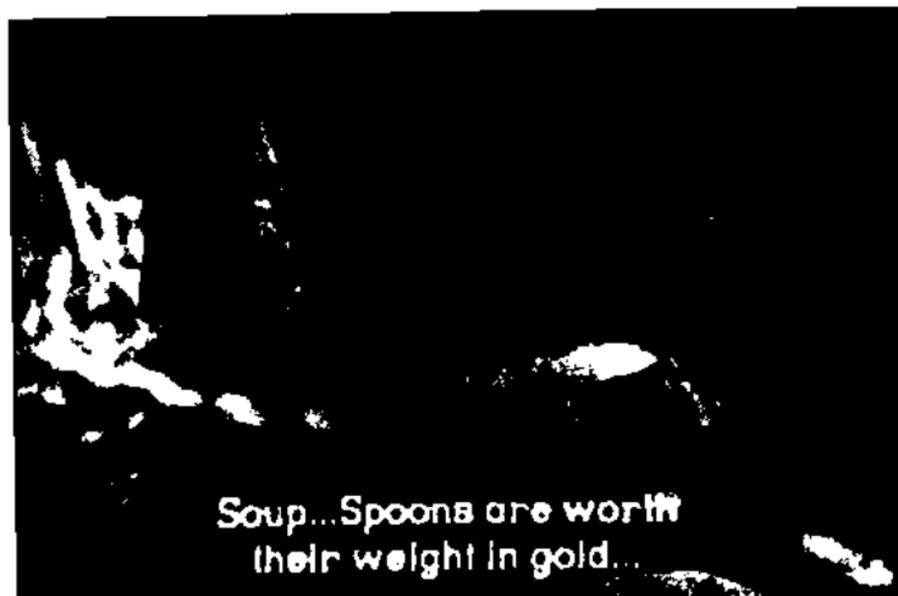
Em obras recentes, essa subjetividade social é, muitas vezes, a dos sub-representados ou malrepresentados, das mulheres ou das minorias étnicas, dos *gays* e das lésbicas. O documentário performático pode agir como um corretivo para os filmes em que "nós falamos sobre eles para nós". Em vez disso, eles proclamam "nós falamos sobre nós para vocês" ou "nós falamos sobre nós para nós". O documentário performático compartilha uma tendência reequilibradora e corretiva com a autoetnografia (a obra etnograficamente informada, realizada por membros das comunidades que são os temas tradicionais da

Na foto, Angela Jendell, da House of Jendell, andando como uma *drag queen* futurista.

etnografia ocidental, como as numerosas fitas gravadas pelo povo caiapó da bacia do rio Amazonas e pelos aborígines da Austrália). No entanto, ele não contrapõe o erro ao fato, a informação errônea à informação; ele adota um modo de representação distinto, que sugere que conhecimento e compreensão exigem uma forma inteiramente diferente de envolvimento.

Como os primeiros documentários, antes que o modo observativo priorizasse a filmagem direta do encontro social, o documentário performático mistura livremente as técnicas expressivas que dão textura e densidade à ficção (planos de ponto de vista, números musicais, representações de estados subjetivos da mente, retrocessos, fotogramas congelados etc.) com técnicas oratórias, para tratar das questões sociais que nem a ciência nem a razão conseguem resolver.

O documentário performático aproxima-se do domínio do cinema experimental, ou de vanguarda, mas, finalmente, enfatiza menos a característica independente do filme ou vídeo do que sua dimensão expressiva *relacionada com* representações que nos enviam de volta ao mundo histórico em busca de seu significado essencial. Continuamos a reconhecer o mundo histórico em pessoas e lugares familiares (Langston Hughes, vistas de Detroit, a ponte sobre a baía de San Francisco, e assim por diante), no testemunho de outras pessoas (os participantes de *Línguas desatadas*, que descrevem as experiências de homens negros homossexuais; as confidências pessoais fora de campo feitas por Ngozi Onwurah sobre sua relação com a mãe, em *O corpo belo*) e as cenas construídas em torno dos modos de representação participativo e observativo (entrevistas com várias pessoas em *Khush* e *I'm british but...*; momentos observados na vida cotidiana em *Forest of bliss*).

No entanto, pelo mundo representado nos documentários performáticos, espalham-se tons evocativos e nuanças expressivas, que constantemente nos lembram de que o mundo é mais do que a soma das evidências visíveis que deduzimos dele. Um outro exemplo parcial do começo do modo performático, *Nuit et brouillard* (1955), de Alain Resnais, sobre o Holocausto, defende com vigor esse ponto. O comentário em voz-*over* e as imagens ilustrativas do filme conduzem-no para o modo expositivo, mas a característica obsessiva e pessoal do comentário leva-o na direção do performático. O filme é menos sobre história que sobre memória; menos sobre história das classes dominantes – o que aconteceu, quando e por quê – e mais sobre história das bases – o que uma pessoa poderia experimentar e como poderia ser a passagem por aquela experiência. No tom evocativo e

*Nuit et brouillard* (Alain Resnais, 1955)
Grande parte das imagens apresentadas em *Nuit et brouillard* foi filmada por oficiais dos campos de concentração e descoberta depois da guerra pelos Aliados. Alain Resnais compila essas imagens históricas num chocante testemunho dos horrores da falta de humanidade. Esse filme proporciona muito mais do que uma comprovação visual das atrocidades nazistas. Ele nos exorta a lembrar, e nunca esquecer, o que aconteceu há muito tempo nesses campos. Liga o passado ao presente e entrega à memória o fardo de sustentar uma consciência moral.

elíptico do comentário de Jean Cayrol, sobrevivente de Auschwitz, *Nuit et brouillard* tenta representar o irrepresentável: atos absolutamente inconcebíveis que se opõem a toda razão e a toda ordem narrativa. Os sinais visíveis abundam – pertences e corpos, vítimas e sobreviventes –, mas a voz de *Nuit et brouillard* vai além do que esses sinais confirmam: ela exige uma reação emocional de nossa parte, que reconheça a total impossibilidade de compreender esse acontecimento dentro de qualquer estrutura preestabelecida de referência (mesmo quando conseguimos chegar a um juízo da monstruosidade hedionda desse genocídio).

Num espírito análogo, o cineasta húngaro Péter Forgács descreveu seu objetivo de não polemizar, não explicar, não argumentar ou julgar, mas sim de evocar a ideia de como foram as experiências passadas para aqueles que as viveram. Seus extraordinários documentários são feitos com base em vídeos

Na foto: Sopa... as colheres valem seu peso em ouro...

caseiros reorganizados como representações performáticas da agitação social causada pela Segunda Guerra Mundial: *Az örvény* (1998) reconta a vida de um bem sucedido homem de negócios judeu na década de 1930, György Peto, que acaba sendo pego pela decisão da Alemanha, no fim da guerra, de aplicar a "solução final" aos judeus húngaros; *Êxodo do Danúbio* (1999) conta as migrações forçadas de judeus – que descem o Danúbio rumo à Palestina, diante da resistência britânica à chegada de quaisquer outros refugiados – e de alemães – que fogem da Romênia, rio acima, de volta para a Alemanha, quando o exército soviético os expulsa de seus domínios. O filme baseia-se, principalmente, em filmes caseiros feitos pelo capitão do navio de cruzeiro que estava envolvido no transporte desses dois grupos pelo Danúbio.

*Êxodo do Danúbio* não tenta contar toda a história da Segunda Guerra Mundial. Ao enfocar acontecimentos específicos, vistos por um participante e não por um historiador, Forgács, todavia, sugere alguma coisa sobre o tom geral da guerra: sugere como, para certos participantes, a guerra foi principalmente um enorme fluxo de povos, entrando e saindo de vários países, por uma variedade imensa de razões. Ocorrem perdas, com o deslocamento. O peso da guerra fez-se sentir não só nos bombardeios, mas também nesses casos de êxodos de civis que transformaram a face da Europa.

Forgács quer deixar a avaliação e o julgamento para nós, mas também postergar esse tipo de reflexão, enquanto experimentamos um encontro mais diretamente subjetivo com os acontecimentos históricos. Ele invoca o afeto em vez do efeito, a emoção em vez da razão, não para rejeitar a análise e o julgamento, mas para colocá-los numa base diferente. Como Resnais, Vertov e Kalatozov antes dele, e como tantos de seus contemporâneos, Forgács evita posições convencionais e categorias pré-fabricadas. Ele nos convida, como fazem todos os grandes documentários, a ver o mundo com novos olhos e a repensar nossa relação com ele. O documentário performático restaura uma sensação de magnitude no que é local, específico e concreto. Ele estimula o pessoal, de forma que faz dele nosso ponto de entrada para o político.

Podemos resumir esse esboço geral dos seis modos de representação documental no quadro seguinte. O documentário, como a vanguarda, começa como uma resposta à ficção. (As datas neste quadro significam quando um modo se torna uma alternativa comum; cada modo tem antecessores e cada um continua até hoje.)

Quadro 6.1

**Os modos do documentário**

Principais características

– Deficiências

**Ficção hollywoodiana** [anos 10]: narrativas ficcionais de mundos imaginários
– ausência de "realidade"

**Documentário poético** [anos 20]: reúne fragmentos do mundo de modo poético
– falta de especificidade, abstrato demais

**Documentário expositivo** [anos 20]: trata diretamente de questões do mundo histórico
– excessivamente didático

**Documentário observativo** [anos 60]: evita o comentário e a encenação; observa as coisas conforme elas acontecem
– falta de história, de contexto

**Documentário participativo** [anos 60]: entrevista os particpantes ou interage com eles; usa imagens de arquivo para recuperar a história
– fé excessiva em testemunhas, história ingênua, invasivo demais

**Documentário reflexivo** [anos 80]: questiona a forma do documentário, tira a familiaridade dos outros modos
– abstrato demais, perde de vista as questões concretas

**Documentário performático** [anos 80]: enfatiza aspectos subjetivos de um discurso classicamente objetivo
– a perda de ênfase na objetividade pode relegar esses filmes à vanguarda; uso "excessivo" de estilo.

# 7
# COMO OS DOCUMENTÁRIOS TÊM TRATADO AS QUESTÕES SOCIAIS E POLÍTICAS?

## As pessoas como vítimas ou agentes

No Capítulo 1, quando perguntamos "o que fazer com as pessoas?", nossa discussão situou-se, principalmente, num contexto ético. Quais as consequências das diferentes formas de reação aos outros e de envolvimento com eles? Como podemos representar os outros ou falar deles, sem reduzi-los a estereótipos, joguetes ou vítimas? Essas perguntas não têm respostas fáceis e sugerem que as questões não são apenas éticas. Agir antieticamente ou representar mal os outros envolvem política e ideologia também.

Numa crítica severa à tradição documental, especialmente na maneira pela qual ela está representada no jornalismo televisivo, Brian Winston diz que os documentaristas da década de 1930, na Grã-Bretanha, tinham uma visão romântica de seus temas operários; não conseguiam ver o operário como agente de mudança ativo e autodeterminado. Em vez disso, o operário era visto como alguém que passava por uma "situação difícil" a respeito da qual outros, isto é, as agências governamentais, deveriam tomar providências.

*Housing problems* (1935), por exemplo, deu a moradores de favela a oportunidade de falar por si mesmos, num formato de entrevista de som direto montado em suas próprias casas. Pela primeira vez, a palavra de operários de verdade aparecia nas telas britânicas, uma conquista sensacional numa época bem anterior à televisão ou aos *reality shows*. Mas os operários apareciam como se estivessem de chapéu na mão, explicando suas condições miseráveis de vida de maneira educada, na esperança de que alguém concordasse em tomar alguma providência sobre o fato. (*Housing problems* tinha como patrocinador a Gas Light and Coke Company, pois a remoção da

favela pelo governo – "solução" proposta para a situação dos operários – atendia aos interesses que essa empresa tinha de, no fim das contas, aumentar o consumo de gás.) Havia menos militância do que súplica. O cenário foi armado para uma política de caridade.

Como observa Winston, a ânsia de representar o operário de maneira romântica ou poética, no escopo de uma ética de preocupação social e empatia caridosa, negou ao operário a sensação de igualdade em relação ao cineasta. Este último manteve o controle do ato de representar; a colaboração não estava no ar. Um grupo de cineastas profissionais ocupava-se da representação dos outros, de acordo com sua própria ética e sua própria tarefa institucional, como propagandistas patrocinados pelo governo que eram, no caso de John Grierson e seus colegas, e como jornalistas na "tradição da vítima", que Winston diz ser derivada desse exemplo. Alguns anos de filmes como esses e "o operário seria revelado como objeto central do documentário, anônimo e patético, e o diretor dos documentários de vítimas seria tão artista quanto qualquer outro cineasta" ("The tradition of the victim in griersonian documentary", *in* Alan Rosenthal, org., *New challenges for documentary*, p. 274).

Fazendo um parêntese, devemos observar que essa "tradição", se é que essa é a palavra correta para uma forma de preconceito de classe, não prevaleceu em todos os lugares nem entre todas as pessoas. Como veremos mais adiante neste capítulo, as Film and Photo Leagues de vários países, nas décadas de 1920 e 1930, escolheram como tema a exibição da resistência operária em greves e protestos, e Joris Ivens e Henri Storck fizeram seus próprios relatos, claramente partidários e extremamente engajados, de uma greve numa mina de carvão belga, *Borinage* (1933), como um ato de solidariedade aos operários rebeldes. (É um precursor do documentário *Harlan County, U.S.A.*, premiado com um Oscar, realizado por Barbara Kopple.) O alvo da ira de Winston são, mais especificamente, os relatos patrocinados pelo governo ou por redes de televisão que preferem apresentar os operários como pessoas dóceis e indefesas, mas necessitadas.

Para Winston, uma questão constitui o teste decisivo para a política da representação documental: "Mas, se é verdade que os problemas habitacionais não foram afetados por 50 anos de trabalho do documentário, que justificativa pode haver para continuar fazendo esses filmes e vídeos?". Winston observa que o fracasso na conquista da mudança social era evitável: ele se originou da política de representação posta em prática:

> Contudo, não havia nada nessa ambição de ser propagandista de uma sociedade melhor e mais justa (compartilhada por todo o movimento do documentário) que levasse inevitavelmente à exposição constante e repetitiva, e em última instância sem significado, do mesmo conjunto de problemas sociais nas televisões do ocidente noite após noite... Foram, assim, estabelecidos marcos para todas as obras subseqüentes, tanto no cinema como na televisão, em todo o mundo anglófono e além dele. ("Victim", p. 270)

Podemos fazer objeção à condenação total do documentário e à suposição de que só os documentários mais radicais resolvem questões como problemas habitacionais ou, ao contrário, que o fracasso na solução de questões prementes demonstra, necessariamente, a impotência dos documentários que tentam representá-las, sem levar em consideração outras forças sociais e políticas em ação num determinado momento. O grau de ativismo entre os operários, o equilíbrio político de poder no governo, as políticas e ações das indústrias comprometidas com o problema habitacional, por exemplo, têm relação significativa com a questão – tanto quanto a persuasão retórica e a eficácia política dos documentários, ou até mais do que elas. No entanto, podemos concordar que a política de representação coloca os documentários numa arena maior de debate e contestação social. O respeito pela ética acarreta o respeito pelas consequências políticas e ideológicas também.

Todos os documentários têm sua própria voz, mas nem todas as vozes do documentário tratam diretamente das questões sociais e políticas. (Os documentários poéticos podem parecer bem distantes das questões sociais; essa pode ser uma escolha política num certo nível, mas desloca nossa atenção original para outras considerações.) Aqui, examinaremos alguns desses documentários que realmente tratam diretamente do político. São filmes como *Housing problems*, *Cara de carvão* e *Smoke menace*, entre os documentários britânicos dos anos 30, por exemplo, que entram nos constantes debates da época, que tratavam mais de valores e crenças sociais do que de fatos consagrados ou visões poéticas.

## A construção da identidade nacional

Entre os muitos debates específicos que os documentários abordaram em sua história, vamos nos concentrar em questões da nação-estado: a

construção da nacionalidade e do nacionalismo e a relação do cinema documentário com os interesses de governos no poder e os interesses dos despossuídos, de quem Karl Marx uma vez disse: "Eles não podem se representar; eles têm de ser representados." Uma declaração desmentida por grande parte da produção de filmes e vídeos documentários realizada por aqueles que teriam sido as supostas "vítimas" da tradição documental – mulheres, minorias étnicas, *gays* e lésbicas, povos do Terceiro Mundo.

A construção de identidades nacionais envolve a construção de um senso de comunidade. A "comunidade" evoca sentimentos de interesse comum e respeito mútuo, de relações recíprocas mais próximas de laços familiares do que de obrigações contratuais. Valores e crenças compartilhados são vitais para o senso de comunidade, ao passo que relações contratuais podem ser cumpridas a despeito das diferenças de valores e crenças. O senso de comunidade muitas vezes se parece com uma característica "orgânica", que une as pessoas quando elas compartilham uma tradição, uma cultura ou um objetivo comum. Como tal, pode parecer muito distante das questões de ideologia, em que crenças rivais lutam para ganhar nossos corações e nossas mentes.

Entretanto, as formas mais insidiosas de ideologia podem ser exatamente aquelas que fazem a comunidade parecer natural ou orgânica. Raramente paramos para considerar questões como: quem escolhemos para imitar ou nos identificar e por quê? Quem escolhemos como objeto de desejo sexual ou amor e por quê? A quem escolhemos nos unir em comunidade e por quê? A necessidade de exemplos, de seres amados e de pertença social parece profundamente humana. Essas formas de interdependência "simplesmente acontecem", ou assim parece.

Todavia, em sociedades diferentes, em momentos diferentes, os indivíduos estabelecem formas muito diferentes de relacionamento. Quaisquer que sejam os impulsos ou as necessidades envolvidos, eles assumem uma variedade de formas concretas, e essas formas parecem, pelo menos nos tempos modernos, suscetíveis de construção social. Seja uma declaração dos direitos da pessoa ou um plano quinquenal, um despotismo benigno ou um espírito competitivo, as ideologias entram em jogo para proporcionar histórias, imagens e mitos que promovem um conjunto de valores em detrimento de outros. O senso de comunidade sempre tem o preço de valores e crenças alternativos julgados desviantes, subversivos ou ilegais. A política do filme e do videodocumentários aborda as maneiras pelas quais o documentário ajuda a dar expressão tangível aos valores e crenças; que

constroem, ou contestam, formas específicas de pertença social, ou comunidade, num determinado tempo e lugar.

Tomemos como exemplo o cinema soviético da década de 1920. Todo o cinema dependia do apoio estatal depois da Revolução Russa de 1917. À semelhança do movimento artístico soviético conhecido como construtivismo, também o cinema soviético explorava como o filme poderia servir às aspirações revolucionárias do momento: como poderia representar o "novo homem" da sociedade comunista; como poderia construir uma cultura distinta, livre da tradição burguesa; como poderia transcender velhas divisões de classe nas cidades, relações quase feudais no campo e lealdades provincianas nas várias repúblicas, para fomentar um senso de comunidade que girasse em torno da *união* de repúblicas socialistas soviéticas e da liderança do Partido Comunista?

As respostas variaram, mas, no geral, o cinema soviético adotou um meio de expressão fortemente retórico. Formas e estilos persuasivos predominaram, e poucos foram mais persuasivos em sua defesa de estratégias específicas do que Sergei Eisenstein e Dziga Vertov. A teoria da montagem de Eisenstein insistia na necessidade do cineasta de justapor imagens, ou planos, de maneiras que provocassem o espectador a fazer novas descobertas. Fragmentos do que é, do que poderia ser, colocados diante da câmera, combinados numa visão do novo, do que o cineasta, como os membros de uma nova sociedade, poderia moldar no momento. Embora Eisenstein tenha utilizado roteiros e, às vezes, atores, ele teria ficado surpreso ao descobrir-se classificado como cineasta de ficção por gerações posteriores: como os primeiros documentários em outros países, os filmes de Eisenstein, como *A greve*, *Encouraçado Potemkin*, *Outubro* e *O velho e o novo*, tentam expressar um senso de comunidade em construção, construção essa que, nesse caso, gira em torno de massas de pessoas reais que se unem para alcançar objetivos inalcançáveis por quaisquer outros meios. Havia pouca intenção de separar Eisenstein de documentaristas mais manifestamente puros como Dziga Vertov.

Vertov, como os cineastas observativos dos anos 60, evitou todas as formas de roteiro, encenação, atuação ou reconstituição. Ele queria pegar a vida em flagrante e ao natural e, em seguida, montá-la com base numa visão da nova sociedade em processo de surgimento. Seu termo para cinema, *kinopravda* (cinema-verdade), insiste num rompimento radical com todas as formas de estrutura teatral e literária para cinema: essas formas dependiam de estruturas narrativas que prejudicavam o potencial do cinema de ajudar a construir uma nova realidade visual e, com ela, uma nova realidade social. Os

43 noticiários cinematográficos semanais sobre atualidades, que ele fez em 1918-1919, a série *Kinopravda* de relatos sobre a vida na União Soviética pós-revolucionária (1923-1925), o primeiro longa-metragem, *Kinoglaz* [*Kino-eye* ou *Life caught unawares*] (1925), e seu filme mais famoso, *O homem da câmera* (1929), todos atestam sua crença em que o cinema poderia *ver* um mundo invisível ao olho humano e ajudar a trazer esse mundo à existência.

Cinema e revolução andam de mãos dadas. Nas palavras do próprio Vertov:

> Eu sou o cine-olho, crio um homem mais perfeito do que Adão, crio milhares de pessoas diferentes de acordo com projetos preliminares e diagramas de vários tipos.
> Eu sou o cine-olho.
> De uma pessoa, tiro as mãos, as mais fortes e mais destras; de outra, tiro as pernas, as mais velozes e mais bem torneadas; de uma terceira, a cabeça mais bonita e expressiva – e, pela montagem, crio um homem novo, perfeito. ("Kinoks: A revolution" [1923], *in* Annette Michelson, org., *Kino-eye: The writings of Dziga Vertov*, p. 17)

O cine-olho é entendido como "aquilo que o olho não vê": "como o microscópio e o telescópio do tempo..., [como] 'a vida pega de surpresa' etc. etc.". Todas essas diferentes formulações eram complementares, já que implícitos no cine-olho estavam:

> todos os meios cinemáticos,
> todas as invenções cinemáticas,
> todos os métodos e meios que pudessem servir para revelar e mostrar a verdade.
> Não o cine-olho pelo cine-olho, mas a verdade pelos meios e possibilidades do filme-olho, isto é, *kinopravda* ["cinema-verdade"].
> Não "filmar a vida de surpresa", só pela "surpresa", mas para mostrar as pessoas sem máscaras, sem maquiagem, para pegá-las através do olho da câmera num momento em que não estiverem atuando, para ler seus pensamentos, despidos pela câmera.
> O cine-olho como a possibilidade de tornar visível o invisível, claro o obscuro, manifesto o oculto, evidente o dissimulado, não teatral o teatral, transformando falsidade em verdade.
> O cine-olho como a união de ciência com jornal cinematográfico, para acirrar a batalha pela decodificação comunista do mundo, como uma tentativa de mostrar a verdade na tela – cinema verdade. ("The birth of kino-eye" [1923], *in* Michelson, pp. 41-42)

Para Vertov, *todo cinema verdadeiro* estava sob a divisa do cine-olho e do *kinopravda*; todo outro cinema continuou sendo um prolongamento de romances e peças. Vertov não precisou cunhar um termo como "documentário", já que, para ele, seus filmes materializavam a essência do cinema, não os traços de um gênero. Ironicamente, o termo *kinopravda* voltaria a ser usado na homenagem feita a Vertov por Jean Rouch e Edgar Morin, quando batizaram sua nova forma de documentário de *cinéma vérité* (*kinopravda* em francês), como um *tipo* (ou modo) de documentário, em vez de uma categoria abrangente. O termo que começou com Vertov como a definição de todo cinema verdadeiro ficou associado não só com a área mais delimitada de um gênero, o documentário, mas também com o ainda mais delimitado subgênero do documentário participativo!

O cine-olho contribuiu para a construção de uma nova sociedade ao demonstrar como a matéria-prima da vida cotidiana, da forma como é captada pela câmera, podia ser sinteticamente reconstruída em uma nova ordem. Vertov não voltou ao passado histórico, já que isso demandava reconstituição com guarda-roupa de época, roteiros e atuações. Ele preferia os filmes de Esther Shub, que compilavam imagens de arquivo, as reconstituições de acontecimentos históricos de Eisenstein, Dovzhenko, Pudovkin e outros, mas preferia mesmo filmar situações e acontecimentos do presente que pudessem ser remodelados para revelar a forma do futuro.

Vertov, como muitos artistas do início do século XX, tinha veneração pelas tecnologias da máquina e por experimentações radicais com as formas tradicionais. Em suas mãos, a veneração pela perfeição do cine-olho facilitou a construção de uma comunidade soviética que deu prioridade à coletividade em detrimento da individualidade, à mudança em detrimento da estase e à unidade como nacionalidade, com um líder (Lenin e, depois, Stalin). Sua dedicação à inovação formal, contudo, criaria para ele, e para a maioria das outras principais personalidades do cinema soviético e da arte construtivista, dificuldades cada vez maiores no fim da década de 1920 e no começo da de 1930, quando o Estado começou a impor um estilo de representação mais acessível, e formulaico, que passou a ser conhecido como "realismo socialista" (uma volta às narrativas lineares, a personagens reconhecíveis com perfis psicológicos familiares e a temas de consciência exacerbada que inspiravam os heróis a dedicar-se ao "povo" e ao Estado). Em 1939, Vertov não tinha o patrocínio estatal necessário para fazer um filme. Conforme escreveu em seu diário daquele ano:

Sinto-me como se estivesse bem lá embaixo. Olhando para o primeiro degrau de uma escada longa e íngreme. Meu violino está no topo, no patamar. Movimento o arco... no ar. Peço que me deixem pegar meu violino. Subo o primeiro degrau. Mas o encarregado do degrau me empurra para o lado e pergunta: "Aonde vai?".
Aponto para meu arco e explico que meu violino está lá em cima. "Mas o que é que você pretende tocar no violino? Diga-nos, descreva-o para nós. Nós o discutiremos, corrigiremos, aumentaremos, coordenaremos com os outros degraus; nós o rejeitaremos ou confirmaremos."
Digo que sou compositor. Escrevo não com palavras, mas com sons.
Então dizem para eu não me preocupar.
E levam meu arco.

Talvez o arco tenha sido passado para John Grierson. Grierson, com Flaherty, é muitas vezes chamado de pai do documentário (um termo cuja invenção foi atribuída a ele, numa resenha de *Moana*, de Flaherty; Vertov não tinha muita necessidade desse termo, já que sua teoria abarcava todo o cinema). Grierson convenceu o governo britânico a fazer com o cinema, na década de 1930, o que o governo soviético fizera desde 1918: utilizar uma forma de arte para fomentar um sentimento de identidade nacional e de comunidade compartilhada proporcionais a seu próprio programa político. Ao fundar uma unidade cinematográfica no Empire Marketing Board de 1930 a 1933 e, depois, no Government Post Office (GPO), a partir de 1933, Grierson deu ao cinema documentário uma base institucional, cultivou uma comunidade de profissionais, defendeu formas selecionadas de convenção documental e estimulou um conjunto específico de expectativas no público.

Grierson estendeu seu exemplo primeiro ao Canadá, onde se tornou o primeiro membro da comissão de cinema do National Film Board canadense, em 1939, e, depois, às Nações Unidas, onde trabalhou como coordenador de comunicação de massa para a Unesco em 1947. O modelo de patrocínio governamental para o documentário se espalhou por numerosos países, incluindo os Estados Unidos, inicialmente por meio da determinação tenaz de Pare Lorentz, que produziu *The plow that broke the plains* (1936) e *The river* (1937) para agências governamentais diferentes e, mais tarde, graças à Segunda Guerra Mundial, pelos esforços de cineastas hollywoodianos convertidos, como Frank Capra (a série *Por que lutamos*), John Ford (*A batalha de Midway*) e John Huston (*Report from the Aleutians*, *A batalha de San Pietro*).

Como Pare Lorentz, John Grierson afastou-se da inovação formal ou poética de Dziga Vertov ou da vanguarda europeia, geralmente para enfatizar

*The River*, Pare Lorentz, 1937. Fotografia gentilmente cedida por National Archives.
A [illegible] *The River* [illegible] empresariais maiores que também buscam os benefícios do controle das águas [illegible] "pequenos" não podem fazer por si mesmos o que o governo deverá fazer por eles [illegible] procurando motivar os homens a ir para a guerra [illegible] esses firmes defensores do New Deal haviam decidido reduzir.

Security Administration, que promovia a Tennessee Valley Administration como solução para o problema da inundação devastadora e a necessidade desesperadora de energia elétrica na zona rural.

Com frequência, John Grierson definia seu ponto de vista em contraposição ao idealismo romântico de Robert Flaherty. Grierson abordava as questões do mundo contemporâneo e fomentava uma abordagem racional de nacionalismo e comunidade, em vez de reverenciar as qualidades do mundo de outrora e uma visão mítica de parentesco e afinidade. Podemos entender a contribuição de Grierson para o documentário não só como enfoque mais prático e realista das questões sociais, mas também como uma versão mais conservadora da estética do cinema soviético. [illegible] fomentar o potencial revolucionário dos [illegible] Grierson incentivava o potencial [illegible]

parlamentarista e da intervenção governamental para atenuar as questões mais prementes e os abusos mais sérios de um sistema social que continuava fundamentalmente incontestado. Esse impulso aperfeiçoador, sem dúvida, contribui para a "tradição da vítima" descrita por Brian Winston.

John Grierson também depreciava, mas deixou passar sem protesto, o domínio econômico do cinema comercial de ficção; o documentário era uma alternativa, uma prática moralmente superior para cineastas de virtude notória e consciência social: não tão divertido, mas certamente melhor para nós. Histórias inventadas e experimentação poética tinham seu lugar, mas no braço mais baixo do totem de uma cultura. Grierson alinhou seu conceito de documentário com objetivos sociais e políticas públicas, eliminando a reivindicação mais abrangente de Vertov do cine-olho como *o* elemento essencial de *todo* cinema verdadeiro, não só do documentário.

A extensão e o poder da teoria soviética do cinema estreitaram-se num conjunto de questões em torno de uma ideia mais limitada do que poderia significar ou fazer o documentário como gênero de não ficção. A construção de um sentimento de comunidade e identidade nacional girou em torno da coordenação da aspiração individual e das políticas e prioridades governamentais, por meio de uma forma documental despojada de suas ambições mais ousadas. John Grierson legou-nos essa visão prototípica do documentário, que, manipulada com a inventividade e sensibilidade de um Alberto Cavalcanti, um Basil Wright ou um Humphrey Jennings, podia ser um elemento de beleza, mas que, com mais frequência, tornou-se, nas mãos de mercenários financiados pelo governo ou por empresas, um elemento de tedioso didatismo.

## A contestação da nação-estado

John Grierson deu notoriedade e respeitabilidade a sua visão da forma do documentário, mas a um custo que nem todos cineastas estavam dispostos a pagar. Outros cineastas propuseram um sentimento de comunidade baseado em ações e mudanças que os governos pareciam despreparados para aceitar, ou mesmo realizar. Seus filmes assumiram posições que se opunham às políticas de governos e indústrias. Esses cineastas constituíram a vanguarda política do cinema documentário.

Nos Estados Unidos, essa atividade remonta aos trabalhos das Workers' Film and Photo Leagues das décadas de 1920 e 1930, que produziram informações sobre greves e outras questões correntes da perspectiva da classe operária. Alinhadas com o Partido Comunista, ligas semelhantes surgiram na Grã-Bretanha, no Japão, nos Países Baixos e na França. Elas adotavam o modo participativo de filmar, identificando-se e colaborando constantemente com seus temas-operários, evitando, assim, o risco de retratá-los como vítimas impotentes. Esse era um cinema que dava poder de participação, que buscava contribuir com os movimentos sociais radicais da década de 1930 e construir a comunidade com base no povo e na oposição, e não de cima para baixo, orquestrada pelo governo.

Aqueles que se iniciaram nas Film and Photo Leagues se separaram em meados dos anos 30, para formar outras organizações dedicadas a uma produção cinematográfica mais ambiciosa do que os, às vezes superficiais, jornais cinematográficos da liga. Personalidades que vão de escritores como Lillian Hellman e Clifford Odets a cineastas como Leo Hurwitz e Joris Ivens apoiaram essas iniciativas. A Frontier Films, por exemplo, produziu *Heart of Spain* (1937), para granjear apoio para a causa republicana na Guerra Civil Espanhola; já os Contemporary Historians, um grupo de partidários com propósitos mais específicos que incluía de John dos Passos a Ernest Hemingway, patrocinou a produção do formidável documentário de Joris Ivens, *A terra espanhola* (1937), em prol da mesma causa.

Na verdade, Joris Ivens pode ser visto como mais um dos muitos "pais" do documentário, com Louis Lumière, Esther Shub, Dziga Vertov, John Grierson e Robert Flaherty, mas sua carreira, que começou de maneira gloriosa com os experimentais e poéticos *A ponte* (1928) e *Chuva* (1929), quase sumiu de vista depois da Segunda Guerra Mundial, quando suas convicções políticas o levaram para o outro lado da Cortina de Ferro. Ivens fez muitos filmes na Rússia (*Komsomol*, 1933), na Alemanha Oriental (*Das Liede der Ströme*, 1954), no Vietnã do Norte (*Le 17ème parallele*, 1968) e na República Popular da China (*Before spring*, 1958; *Comment Yukong déplaça les montagnes*, 1976; *Uma história do vento*, 1988). No Ocidente, eles têm pouca ou nenhuma participação nas histórias usuais do documentário.

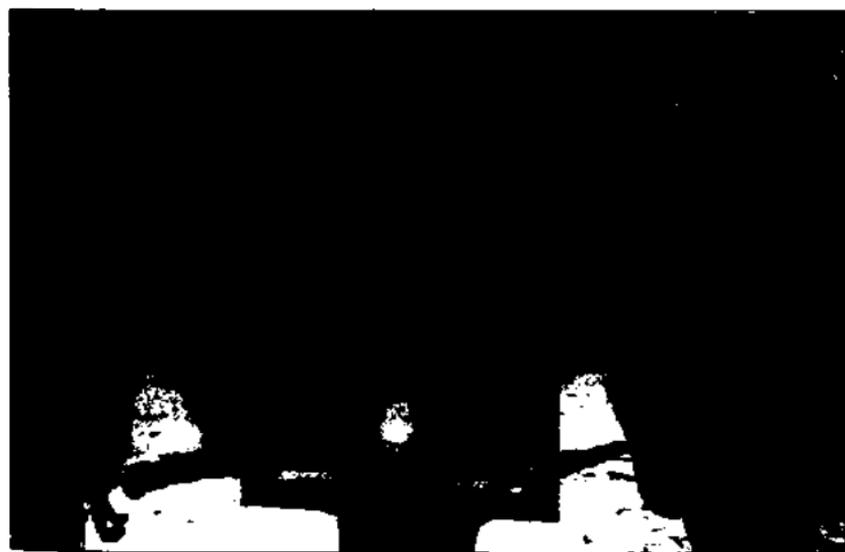
No caso de Ivens, a colaboração demonstrou ser um ingrediente essencial de sua prática cinematográfica. Formas de ensaio, reconstituição e encenação que desconcertariam Vertov tinham valor real para Ivens, se realçavam a ideia de esforço coletivo e causa comum forjada no calor do

conflito social. (Foi só *depois* do advento do cinema observativo, nos anos 60, que essas práticas se tornaram objeto de críticas severas; os documentários reflexivo e performático devolveram-nas ao repertório dos cineastas.) Ao fazer *Borinage* (1934), por exemplo, em colaboração com o cineasta belga Henri Storck, sobre uma greve de grande alcance nas minas de carvão da região belga de Borinage, Ivens percebeu que pegar "a vida de surpresa" não bastava: também era preciso prevenir-se contra as normas artísticas que pudessem nuançar a perspectiva do cineasta e enfraquecer sua voz política. Como observa Ivens no livro *The camera and I*:

> Quando a sombra bem-definida da janela da caserna caiu sobre os trapos e a louça suja em cima da mesa, o efeito agradável da sombra literalmente destruiu o efeito de sujeira que desejávamos, por isso, suavizamos as arestas da sombra. Nosso objetivo era evitar efeitos fotográficos agradáveis que distraíssem o público das verdades desagradáveis que estávamos mostrando (...) Também há casos na história do documentário em que os fotógrafos ficaram tão fascinados pela sujeira que o resultado foi uma sujeira interessante e estranha, e não algo repelente para o público. O cineasta deve estar indignado e furioso com o lixo deixado pelas pessoas antes de ser capaz de encontrar o ângulo correto sobre sujeira e sobre verdade. (p. 87)

Esse realismo corajoso culmina na cena final, quando os operários reconstituem uma passeata de protesto que ocorrera antes da chegada de Ivens e Storck. Os operários não só colaboraram na determinação da natureza exata da passeata, como também se viram revivendo o sentimento de comunidade ou solidariedade que haviam experimentado na passeata original! O *ato* participativo de filmar ajudou a provocar a própria ideia de comunidade que Ivens buscava representar.

Ao contrário da colaboração de Leni Riefenstahl com o Partido Nazista para filmar o comício de 1934 em Nuremberg, Ivens e Storck colaboraram não com o governo, ou a polícia, mas com as próprias pessoas cujo sofrimento nenhum governo havia enfrentado ainda, que dirá eliminado. O envolvimento participativo dos cineastas ajudou a criar as mesmas características que eles procuravam documentar, não como espetáculo para fascinar esteticamente e dominar politicamente, mas como ativismo para envolver esteticamente e transformar politicamente. Um cinema de oratória realizado em colaboração com os "desvalidos do mundo" reivindicava uma base sólida, que continuasse apoiando numerosos outros exemplos de cinema politicamente engajado proveniente do outro lado das barricadas.

A construção de consenso ao longo das linhas de identidade nacional, fosse para confirmar governos estabelecidos ou opor-se a eles, desempenhou papel determinante nas primeiras décadas do documentário. Muitas das primeiras obras do cinema etnográfico compartilharam uma perspectiva semelhante no que diz respeito a outras culturas. Ações individuais ficavam subordinadas a comentários que identificavam esse comportamento como representativo ou típico e, desse modo, voltavam nossa atenção para as características da cultura toda. *Trance and dance in Bali* (1936-1952), *Os loucos senhores* (1955), *Dead birds* e *Four families* (1959), por exemplo, seguem o exemplo de *Nanook*, ao tratar o indivíduo como passagem para uma ideia de comunidade e cultura unificada e homogênea. Com a "identidade nacional" vem o "caráter nacional" como uma ideia reducionista de cadinho de culturas; a etnografia sofreu com essa ideia tanto quanto os documentários patrocinados pelo Estado.

*Borinage* (Jons Ivens e Henri Storck, 1934). Fotografia gentilmente cedida por European Foundation Jons Ivens. Ao contrário de Jill Godmilow em *Far from Poland*, Jons Ivens conseguiu estar lá, na locação, durante a greve na mina de carvão. No entanto, também ele opta pela reconstituição, nesse caso, para filmar uma passeata dos grevistas que já tinha acontecido. Ivens não deseja ser reflexivo e chamar atenção para os problemas da representação. Pelo contrário, o fato de os operários terem reconquistado seu espírito de militância durante a reconstituição acrescentou um grau de autenticidade à filmagem totalmente endossado por Ivens. A intensidade da emoção, durante a reconstituição, turva a distinção entre história e recriação, documento e representação de maneiras que apontam para o poder formador do documentarista.

No entanto, uma concepção alternativa dos indivíduos e da comunidade à qual pertencem opõe-se a esse reducionismo e ao estereótipo ao qual ele é suscetível. As comunidades não se alinham perfeitamente com as nações-estado; as diferenças permanecem e distinguem um de muitos, subculturas de cultura dominante, minorias de maioria. O caldo de culturas continua apenas parcialmente homogêneo; as comunidades de ascendência comum – identidades étnicas passadas de geração em geração, apesar da diáspora e do exílio – e as comunidades de escolha – identidades coletivas formadas pela escolha ativa de adotar e defender as práticas e os valores de um determinado grupo – também ganham representação. Elas servem de prova da dimensão mítica das reivindicações de igualdade total e dos pressupostos de um nacionalismo que não conhece diferenças de raça, classe ou cor.

A obra desses cineastas desafiou a ideologia da oportunidade e da justiça iguais para todos; ela buscou uma mudança mais radical do que o mero aperfeiçoamento. *Terra sem pão*, de Luis Buñuel, por exemplo, identificou uma região de pobreza fora das normas consideradas aceitáveis pelo governo espanhol (o filme ficou proibido durante muitos anos); *Strange victory* (1948), de Leo Hurwitz, questionou o estado de espírito do pós-guerra de triunfo sobre o fascismo, quando o conflito de classes e a discriminação de raça continuavam profundamente arraigados na vida norte-americana; e *Indonésia chamando* (1946), de Joris Ivens, apoiou o movimento de independência indonésia contra o domínio colonial dos Países Baixos (o que fez com que Ivens fosse indesejável em seu próprio país durante anos depois do filme).

Os anos 60 e 70 enfocaram essa tendência de representar a "história de baixo para cima" – do ponto de vista dos marginalizados e expropriados – de maneira ainda mais nítida. O exemplo mais notável de cinema coletivo, que evita a promoção do cineasta como um artista "livre" para encontrar na vida o que outros encontram na ficção, é o grupo de cinema norte-americano denominado Newsreel. Com núcleos cinematográficos extremamente ativos em Nova York e San Francisco, e uma rede de distribuição em várias outras cidades, o Newsreel fez ou distribuiu, a partir de 1967, dúzias de filmes sobre a guerra do Vietnã, a resistência ao recrutamento militar, as greves estudantis (na Universidade de Colúmbia e na Universidade Estadual de San Francisco), os movimentos de libertação nacional mundo afora e os movimentos feministas.

Os filmes do Newsreel identificavam-se pelo logotipo composto de uma metralhadora atirando, com a palavra "Newsreel" estampada na lateral.

Sem dúvida, esses eram filmes de agitação e propaganda, como os primeiros jornais cinematográficos de Dziga Vertov em 1918-1919, planejados para fomentar a resistência política às ações e políticas governamentais. Eles não têm créditos individualizados. O trabalho era coletivo e a ideia de uma visão artística individual vinha em segundo lugar em relação ao compromisso do grupo com uma postura política radical. O Newsreel de San Francisco chegou até a estabelecer um plano de trabalho rotativo, em que os participantes tinham empregos temporários e somavam seus ganhos para sustentar o grupo e suas iniciativas cinematográficas. Distribuindo os próprios filmes e exibindo-os em *campi* universitários, em centros comunitários e nas paredes dos prédios, o Newsreel contribuiu para o ativismo político popular dos anos 60 e do começo da década de 1970.

*The woman's film* (1971), por exemplo, um filme do Newsreel de San Francisco, representa a opinião de uma série de operárias a respeito de como sua experiência cotidiana deu origem à consciência da opressão. Feito principalmente por mulheres participantes do grupo, esse filme se destacou como um dos primeiros documentários feministas do pós-guerra. Sua série de entrevistas associada a cenas do cotidiano de cada participante confirmou as mulheres tanto como *cineastas* e ativistas políticas, quanto como sujeitos dignos de representação documental.

## Além do nacionalismo: Novas formas de identidade

"Nós falamos de nós para eles" adquiriu uma inflexão nova, que se propagou para diversos cantos esquecidos da vida social, da experiência das mulheres à dos afro-americanos, dos asiático-americanos, dos americanos nativos, dos latinos, dos *gays* e das lésbicas. Associada ao surgimento de uma "política de identidade" que honrava o orgulho e a integridade de grupos marginalizados ou excluídos, a voz do documentário deu uma forma memorável a culturas e histórias ignoradas ou reprimidas por valores e crenças dominantes na sociedade. O apoio às políticas governamentais ou a oposição a elas passou a ser secundário em relação à tarefa mais localizada (e, às vezes, limitada) de recuperar histórias e revelar identidades que os mitos, ou as ideologias, da unidade nacional negaram.

Esse processo de dar forma, nome e visibilidade a uma identidade que jamais os tivera foi mais intenso nas questões de sexualidade e gênero, embora

a obra de afro-americanos e de uma ampla gama de pessoas do Quarto Mundo (indivíduos com raízes no Terceiro Mundo que vivem no mundo industrializado) demonstre vigor comparável. *The woman's film* iniciou o processo, mas outros filmes vieram para reforçar o movimento feminista, com obras que examinaram experiências de opressão, recuperaram histórias perdidas e desenharam linhas de mudança. *Janie's Janie* (1971), de Geri Ashur, como *The woman's film*, vinculou opressão com exploração, sexismo com privação econômica. Como *Housing problems* (1935) havia feito bem antes, esses dois filmes deram voz à experiência operária, mas de um modo sustentado, participativo, que se recusou a transformar os destituídos em vítimas à espera de caridade. As mulheres exigiram a atenção da câmera, em vez de subordinar suas vozes a um argumento ou perspectiva que pertencesse unicamente ao cineasta.

Em contraposição, *Growing up female* (1974), de Julia Reichert e Jim Klein, e *Joyce at thirty-four* (1972), de Joyce Chopra e Claudia Weill, diminuíram a importância da economia, para apresentar visões da classe média sobre o sexismo como uma experiência primordialmente psicológica que, todavia, é compartilhada por grande número de mulheres. *A film about a woman who...* (1974), de Yvonne Rainer, e *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), de Chantal Ackerman, aprofundaram ainda mais esse aspecto do feminismo. Esses filmes chegaram perto da ficção na sua criação de personagens e situações, e puseram em ação características autobiográficas e ensaísticas, incluindo uma forma extremamente performática e brechtiana de representação no caso de Rainer e um estilo fortemente etnográfico e hiper-realista no de Ackerman. O resultado de cada um foi abrir uma janela para as perspetivas feministas sobre romance, trabalho doméstico, objetificação e autodeterminação como jamais se vira antes.

*Union maids* (1976), de Julia Reichert, Jim Klein e Miles Mogelescu, e *With babies and banners* (1977), de Loraine Grey, Lynn Goldfarb e Anne Bohlen, adotaram uma abordagem participativa e de compilação, com o uso de entrevistas e imagens de arquivo, para contar as histórias da organização operária e das greves gerais durante os anos 30 de um ponto de vista feminino. Eles pegaram o fio de um movimento sufragista anterior e levaram-no adiante, proporcionando um contexto histórico valioso para a história das oportunidades de trabalho em tempos de guerra e para o desaparecimento dessas oportunidades após o conflito, contada em *The life and times of Rosie the riveter* (1980), de Connie Field. Essas obras de recuperação nos lembram

dos temas e das perspectivas que os documentários dos anos 30 não abordaram, por enfatizar a retórica unificadora da construção nacional ou formas predominantemente masculinas de resistência operária.

Os documentários dos primeiros movimentos feministas têm paralelo nos documentários dos primeiros movimentos de *gays* e lésbicas. Também entre eles, encontramos obras que examinam a experiência de opressão, recuperam histórias perdidas e desenham linhas de mudança. A obra coletiva *Word is out* (Mariposa, 1977) constrói-se em torno de uma série de entrevistas com diversos *gays* e lésbicas que recontam experiências pessoais de descoberta da própria sexualidade e da resistência social a ela. Participantes potenciais foram selecionados por meio de uma série extensa de entrevistas preliminares, que incluíram discussões gravadas em vídeo; esse material, depois, serviu para auxiliar nas iniciativas de angariar fundos, bem como para dar uma primeira estrutura ao filme. As experiências passam-se numa época pré-Stonewall, de existências reservadas, antes que o movimento de *gays* e lésbicas reivindicasse seu próprio espaço público. (Stonewall era um bar *gay* em Nova York; uma batida policial de "rotina" no local transformou-se numa batalha com frequentadores *gays* enfurecidos. Esse confronto é usado para marcar o começo do movimento militante de *gays* e lésbicas.)

*Word is out* escolhe seus participantes com cuidado e colabora consideravelmente com eles para produzir representações de histórias pessoais que reverberem as questões mais amplas da política sexual da década de 1940 à de 1970. O filme é permeado por um tom assimilacionista de respeitabilidade e normalidade, independentemente da escolha diferente do objeto amoroso. Ativistas *gays* mais engajados acharam esse tom muito tímido, mas a própria suavidade de *Word is out* opõe-se com eficiência a muitas das ideias sobre desejo homossexual concebidas de maneira mais histérica. Os bares de fetiche de couro preto e as lésbicas montadas em motocicletas continuam no horizonte, mas, mesmo assim, as vozes dos *gays* e lésbicas que falam no filme ressoam nitidamente as experiências de outros.

Uma perspectiva mais essencialmente histórica sobre a experiência homossexual domina *Before Stonewall: The making of a gay and lesbian community* (1984), de Greta Schiller e Robert Rosenberg. Nele, os entrevistados não só se referem a experiências pessoais como também adotam a voz de testemunhas e especialistas, para tornar perceptível a experiência extremamente invisível da vida reservada dos *gays*. Os próprios participantes são membros da comunidade que descrevem. Eles proporcionam a perspectiva

*Beijos de nitrato* (Barbara Hammer, 1992)
*Beijos de nitrato* usa a técnica cinematográfica experimental para examinar a história da representação da cultura *gay* e lésbica no cinema. Hammer também investiga dimensões da sexualidade rotineiramente suprimidas, como a intimidade sexual dos que já passaram da fase do "corpo belo" no ciclo vital humano. As indústrias da propaganda e do entretenimento querem nos fazer crer que relações sexuais raramente ocorrem antes dos 15 e depois dos 50 anos.

*Anthem* (Marlon Riggs, 1991)
*Anthem*, de Marlon Riggs, dá continuidade, num contexto pós-Stonewall, ao que *Word is out* começou. Uma homenagem comovente ao orgulho *gay*, *Anthem* exemplifica a característica afetiva, carregada de emoção, do documentário performático. Como em *Línguas desatadas*, Riggs incorpora a poesia direta e poderosa de Essex Hemphill, acima.

de quem está por dentro. *Before Stonewall*, como a maioria dos filmes engajados na política de identidade, evita o comentário de especialistas e autoridades de fora, modelo clássico da sociologia e do jornalismo, voltando-se para a autopercepção e autodescrição feitas por membros da comunidade que constitui o tema do filme.

De modo análogo, *Beijos de nitrato* (1992), de Barbara Hammer, recupera a história de experiências homossexuais duplamente reprimidas: as de lésbicas mais velhas e as de casais inter-raciais. Esse filme também se baseia no formato padronizado de entrevistas. Hammer adota técnicas cinematográficas experimentais, com algumas encenações sexuais gráficas, para representar a textura e a subjetividade dessas experiências, bem como seus contornos históricos. Menos do que uma narrativa linear da luta para construir uma comunidade, *Beijos de nitrato* esboça, em termos evocativos e performáticos, as características e a textura da comunidade que seus participantes construíram. O resultado fica mais próximo de *Az örvény*, de Péter Forgács, do que de *Word is out*, um trabalho coletivo da Mariposa.

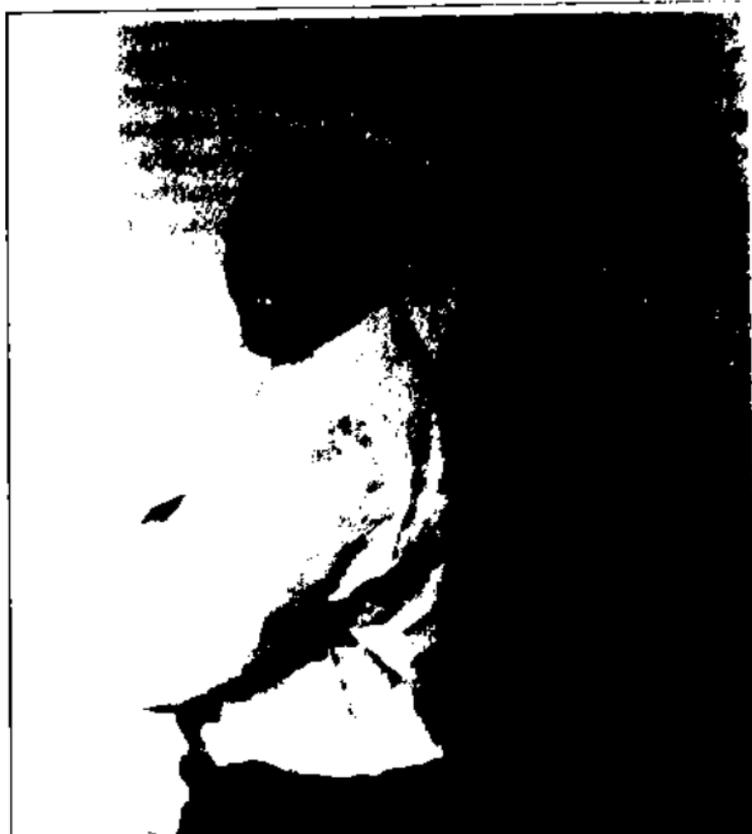
*Línguas desatadas* (Marlon Riggs, 1989)
Nem a obra anterior de Marlon Riggs sobre as imagens estereotipadas dos afro-americanos na cultura popular (*Ethnic notions*, 1986) nem seu documentário subsequente sobre a representação de raça na televisão (*Color adjustment*, 1991) preparam os espectadores para *Línguas desatadas*. Extremamente pessoal, poético e polêmico, o vídeo de Riggs destrói o mito de uma identidade gay que não faz caso da raça. Com um reconhecimento franco do impacto da Aids, nos *gays* em geral e em si mesmo em particular, Riggs, retratado aqui com o poeta Essex Hemphill, estabeleceu uma forma visual de testemunho comparável em impacto a *Eu, Rigoberta*, o testemunho escrito de Rigoberta Menchu de sua experiência de índia guatemalteca.

Como apontou o crítico *gay* de cinema Tom Waugh, foi no escopo de um modo performático de representação que o documentário *gay* primeiro floresceu. A própria *performance* foi fundamental para a compreensão da identidade ligada ao gênero. A dimensão performática da sexualidade, mais cuidadosa e radicalmente expressa no livro *Gender trouble*, de Judith Butler, não implica simplesmente uma escolha entre *drag* ou *camp*[1] como paródia de normas sexuais, ela também insiste na construção de qualquer identidade sexual, hetero ou homossexual, como um ato performático, em que a identidade sexual só pode ser estabelecida pelo que alguém *faz* e não pelo que alguém supostamente *é* ou *diz*.

1. *Drag* – uso de roupas femininas com propósitos artísticos; *camp* – comportamento de exacerbação dos estereótipos homoeróticos. (N.T.)

O filme de lésbicas pioneiro, de Jan Oxenberg, *A comedy on six unnatural acts* (1975), por exemplo, baseia-se principalmente num modo performático de representação para destruir estereótipos e mitos sobre lésbicas, para grande consternação de alguns de seus primeiros espectadores. Filmes posteriores, como *Línguas desatadas* (1989) e *Anthem* (1991), de Marlon Riggs, utilizam *performance* encenada, reconstituição, poesia e comentários confessionais, assim como, em *Anthem*, o estilo de edição dos vídeos musicais para ratificar a construção ativa do desejo homoerótico e da identidade *gay* negra.

*Paris is burning* (1990), de Jennie Livingston, usa uma mistura dos modos observativo e participativo para descrever a rica subcultura das "casas" negras e latinas de homens *gays* que compartilham uma vida que gira em torno da mímica e, com frequência, uma paródia sofisticada da moda, do vestuário e do comportamento "hetero" cotidiano. Livingston entra em uma subcultura da comunidade *gay* com potencial para a representação exótica, com seus bailes ensaiados e os concursos de voguismo. Se a cineasta consegue evitar esse potencial, isso é assunto para muito debate. A sensação de colaboração participativa entre cineasta e participantes, que caracteriza *Línguas desatadas* e *The times of Harvey Milk* (1986), sobre o administrador municipal de San Francisco, que estava entre os primeiros políticos abertamente *gays*, parece mais atenuada nesse caso, já que a orientação sexual de Livingston continua desconhecida, e a *performance* funciona mais para chamar atenção *para* o tema do que para a relação *entre* câmera e tema. (A mesma preocupação veio à tona no caso de *Basquete blues* (1994), em que não se reconhece o ato de filmar dois jovens negros do centro da cidade durante vários anos como uma possível influência sobre o comportamento e as decisões desses jovens. Como Flaherty, os cineastas parecem descobrir os acontecimentos que relatam e não colaborar, talvez inadvertidamente, para sua criação.)

Esses filmes performáticos sobre gênero e sexualidade se afastam de um programa político específico, de questões de política social ou da construção de uma identidade nacional, a fim de alargar nossa compreensão da dimensão subjetiva de vidas e amores "proibidos". Na melhor das hipóteses, geram a sensação de tensão entre o filme, como representação, e o mundo que está além dele. Dão a sensação de magnitudes incomensuráveis: um filme representa o mundo de maneiras sempre mais implícitas que explícitas, que confessam o fracasso de esgotar um assunto pelo simples ato de representá-lo. O mundo tem uma magnitude superior à de qualquer representação, mas uma representação pode intensificar nossa compreensão dessa discrepância.

*Basquete blues* (Steve James, Fred Marx, Peter Gilbert, 1994)
Fotografia gentilmente cedida por Fine Line Features.
Uma fotografia publicitária dos "astros" de *Basquete blues*. Embora lançado como narrativa familiar e cheia de suspense em torno da idéia de se os jovens teriam sucesso ou *não*, *Basquete blues* é também um exemplo extraordinário do compromisso dos cineastas com o desenrolar gradual da vida dos indivíduos. Muitos filmes são realizados em poucos meses, *Basquete blues* levou seis anos para ser filmado

---

Na foto: William Gates (à esquerda) e Arthur Agee (à direita), ambos com 22 anos, astros do premiado documentário *Basquete blues*, tinham a mesma aspiração a jogar basquete profissional na NBA. A história desses rapazes narra os desafios da maioridade, dos conflitos familiares e do equilíbrio entre os estudos e o esporte. *Basquete blues* estreou na televisão na quarta-feira, dia 15 de novembro de 1995, às 20 horas, no canal PBS.

A experiência não pode ser abreviada em explicações. Ela sempre as ultrapassa. Compreendemos isso intuitivamente. Os documentários que continuam abertos a uma diferença de magnitude entre suas próprias representações e o que eles representam permitem que continuemos abertos ao processo real e histórico de forjar uma sociedade e uma cultura, com valores e crenças jamais redutíveis a um molde único ou a um sistema rígido.

A dimensão política de documentários sobre questões de sexualidade e gênero, ou outros temas, une um modo enfaticamente performático de representação documental às questões de experiência pessoal e desejo que se expandem, por implicação, para questões mais abrangentes de diferença, igualdade e não discriminação. Como muitas outras obras, eles contribuem para a construção social de uma identidade comum entre membros de uma dada comunidade. Dão visibilidade social a experiências antes tratadas como exclusiva ou principalmente pessoais; atestam uma comunhão de experiência e as formas de luta necessárias para superar o estereótipo, a discriminação e a intolerância. A voz política desses documentários encarna as perspectivas e visões de comunidades que compartilham uma história de exclusão e um objetivo de transformação social.

## *A redefinição da política de identidade*

Uma vez que se envolveu numa política de identidade, uma importante voz política do documentário teve também de abordar a questão das alianças e afinidades entre várias subculturas, grupos e movimentos. Isso representa um outro deslocamento da construção anterior de identidades nacionais para o reconhecimento de identidades parciais ou híbridas que raramente se encaixam em uma categoria única e permanente. Essas categorias, com sua natureza evasiva e variável, questionam até mesmo a adequação de qualquer ideia de comunidade que possa ser permanentemente identificada e fixada. Essa identificação ajuda a criação da identidade e do orgulho do grupo, mas também se arrisca a produzir uma falsa sensação de segurança ou permanência. Consequentemente, existe tensão entre a ênfase no hibridismo, na diáspora, no exílio e no deslocamento e os contornos mais claramente definidos de uma política de identidade.

Homens *gays* e mulheres lésbicas, por exemplo, também vivem vidas relacionadas com identidades étnicas e de classe; os judeus vivem sua

identidade étnica em relação a identidades sobrepostas de nação, classe e gênero. O modelo de uma identidade fundamental, que possa ser multiplicada e complicada também é questionada pelas convulsões sociais e transformações da história moderna, que sugerem que todas as identidades são provisórias em sua construção e políticas em suas implicações. Assumir a identidade principal de judeu, bósnio, negro ou asiático tem uma dimensão política contingente, fixada em um contexto histórico específico, que se opõe a toda ideia de uma identidade de grupo fixa ou essencial. Essa ideia de limites fluidos e de limiares que desafiam categorias e turvam identidades se tornou, ela mesma, assunto da representação documental.

Numa linha filmicamente reflexiva, Chris Marker examina a experiência de deslocamento e desarraigamento em seu filme *Sans soleil* (1982), de surpreendente complexidade. Uma voz feminina lê cartas escritas por um cineasta itinerante, Sandor Krasna, cuja experiência parece um paralelo estranho à própria experiência de Marker. As imagens fluem entre África, Groenlândia e Japão, conforme "Krasna" tenta dar algum sentido às inter-relações globais de nações e povos e a seus próprios encontros fragmentados ao longo de muitos anos e muitos filmes. O filme recusa-se a identificar uma tese concreta, quanto mais a contribuir para uma conclusão. Em vez disso, trabalha para transmitir as experiências subjetivas de crueldade e inocência, lugar e deslocamento, memória e tempo, que caracterizam nossa passagem pela paisagem dos acontecimentos modernos.

*Sobrenome Viet nome de batismo Nam* (1989), de Trinh Minh-ha, adota uma tese semelhante sobre a instabilidade das categorias. Sua mistura complexa de fato e ficção, de cenas preparadas e não preparadas, de entrevistas ensaiadas e entrevistas aparentemente espontâneas, instiga-nos a repensar a utilidade de qualquer ideia de documentário como forma que transmite informações ou verdade naturalmente, sem problemas. O filme também inspira-nos a repensar o que significa entender a vida de outra pessoa, nesse caso, a vida de mulheres vietnamitas no Vietnã e nos Estados Unidos.

Como Marker, Trinh quer que lembremos que qualquer pretensão ao conhecimento que levemos conosco está completamente filtrada pela *forma* com que esse conhecimento chegou a nós. O estilo das entrevistas ensaiadas com mulheres no Vietnã dá uma sensação de *performance* controlada ou dirigida, por meio da iluminação e composição bem-cuidadas, da sobreposição de versões escritas do que as mulheres disseram sobre as imagens, e da maneira deliberadamente lenta como parecem falar, ou recitar

Outro uso de "legendas". Trinh sobrepõe à imagem uma versão escrita das palavras ditas pela entrevistada simultaneamente ao seu discurso. Isso divide nossa atenção. Essa divisão também pode aumentar nossa percepção de que essas entrevistas são ensaiadas: as cenas parecem menos "naturais" quando os cineastas alteram as convenções a que estamos acostumados.

seus comentários. O estilo das entrevistas, com as mesmas mulheres em seus papéis "reais" de mulheres que viviam em San Jose, na Califórnia, exibe a espontaneidade da interação encontrada em documentários participativos clássicos, como *Crônica de um verão* e *Roger e eu*, na sua dependência da luz disponível, do enquadramento menos formal e mais "vale tudo", da falta de versões sobrepostas do que é dito e da maneira mais rápida e descuidada de falar das mulheres.

O resultado, todavia, é menos para corroborar as cenas de San Jose como "verdadeiras" e as cenas ensaiadas do Vietnã como "falsas" do que exibir duas formas diferentes de representação como nosso meio de acesso ao mundo histórico. Categorias e conceitos são criação social nossa – às vezes úteis, às vezes perniciosas. Pessoas, atores sociais, migram entre essas abstrações, incluindo conceitos de identidade individual e coletiva de modos

---

Na foto: Se o corpo de uma mulher adoecesse, imediatamente se pensava que ela havia tido relações sexuais fora dos padrões. . Mesmo hoje, essa mentalidade ainda vigora em nossa sociedade. A ignorância impele as mulheres a um mundo de silêncio.
*Sobrenome Viet nome de batismo Nam* (Trinh T. Minh-ha, 1989). Fotografia gentilmente cedida por Trinh T. Minh-ha.

que as tentativas de forçar as categorias a se encaixarem em definições de dicionário simplificam demais. Não é coincidência o fato de as mulheres de *Sobrenome Viet nome de batismo Nam* serem vietnamitas, mas pertencentes a uma comunidade de imigrantes que, em si mesma, é parte de um deslocamento de pessoas induzido pela guerra, ou uma diáspora: identidades híbridas, alianças provisórias e tensão entre as realidades do passado e do presente convertem a maioria das categorias menos em fonte de conhecimento do que numa forma perturbadora de incompletude. Trinh tenta nos levar a *compreender* sem cair na armadilha de fornecer uma outra categoria para *explicar*.

Numa linha semelhante, porém mais pessoal, *Diário inconcluso* (1983), de Marilu Mallet, enfatiza a experiência do exílio de seu país natal, o Chile, que ela deixou depois da derrota do governo de Allende e da instalação de uma ditadura sob o general Pinochet. Ela teve de aprender francês e adaptar-se aos costumes de Quebec. Também teve de aprender inglês e usar essa língua no relacionamento com o marido australiano, o cineasta Michael Rubbo. Mallet experimenta questões cotidianas de perda e exílio que a separam de um feminismo que pressupõe a estabilidade da identidade nacional para abordar as questões de hierarquia entre os sexos. (Ela não é simplesmente uma canadense, assim como as vietnamitas de *Sobrenome Viet nome de batismo Nam* não são simplesmente norte-americanas.) Surge o sentimento de identidade híbrida e experiência diaspórica, que não se encaixa confortavelmente nas categorias existentes de identidade social. Uma lacuna, ou ordem de grandeza, separa Mallet daqueles que se colocam no interior de outras categorias sociais. Parece que a identidade deve ser negociada *entre* categorias, tanto quanto é negociada no interior delas, ou talvez até mais.

Esse esboço de algumas das maneiras pelas quais o documentário revela sua voz política enfocou a questão da comunidade. Ele tocou (1) na construção da identidade nacional como uma homogeneidade híbrida; (2) nos desafios dessa construção associados com o confronto político (militância operária, protestos contra guerra); (3) na emergência de uma política da identidade que deu voz a minorias reprimidas; e, finalmente, (4) no reconhecimento dos riscos das categorias e identidades em uma época de acontecimentos catastróficos, trauma, exílio e diáspora.

Embora por demais esquemático para servir de história abrangente da representação política no documentário, esse esboço contém o germe de um relato histórico. Ele também sugere como as escolhas dos modos de

representação e dos temas para representação mudam não com base em pressões internas apenas, mas também em relação a um contexto histórico mais amplo. Nacionalismo, política de identidade, diáspora e exílio não surgem com o documentário. Os documentaristas trabalham para encontrar os meios de representar essas questões de maneira que retenha a sensação de sua grandeza nas vidas das pessoas que têm de enfrentá-las.

## *Questões sociais e retrato pessoal*

Podemos concluir examinando duas ênfases que caracterizam a voz política de muitos dos filmes discutidos neste capítulo. Essas ênfases apresentam um espectro de possibilidades mais do que uma escolha do tipo ou isto ou aquilo, e podem ser encontradas atuando nos seis modos de representação documental. Podemos denominá-las uma ênfase nas questões sociais e uma ênfase no retrato pessoal.

O documentário de questões sociais iria se harmonizar com o modo expositivo e com um momento anterior do documentário, ao passo que o retrato pessoal se harmonizaria com os modos observativo ou participativo e com debates contemporâneos sobre a política de identidade. Embora haja um quê de verdade nessa generalização, de fato, existe um grau maior de difusão de ambas as ênfases em todo o âmbito da representação documental. A prevalência de uma ou outra, num determinado momento, indica menos uma capacidade inata ou tendência no documentário do que uma inter-relação do documentário com o mundo histórico mais amplo a que ele pertence.

Os documentários de questões sociais consideram as questões coletivas de uma perspectiva social. As pessoas recrutadas para o filme ilustram o assunto ou dão opinião sobre ele. *Por que lutamos*, por exemplo, apoia-se na voz de Walter Huston, a quem não vemos, para guiar-nos pelas complexidades da Segunda Guerra Mundial, ao mesmo tempo em que os indivíduos que vemos, de modo geral, exemplificam o que Huston relata. Em contraposição, *Vietnã, ano do porco* (1969), apoia-se no testemunho de muitas pessoas, dado em entrevistas, e nos argumentos implícitos pensados por Emile de Antonio na montagem e na sobreposição de som e imagem, para desenvolver uma perspectiva crítica dos aspectos da política externa norte-americana que levaram a nação ao que de Antonio apresenta como uma guerra civil no Vietnã.

Os documentários que são um retrato pessoal do cineasta consideram as questões sociais de uma perspectiva individual. As pessoas recrutadas para o filme corroboram a questão subjacente ou, implicitamente, deixam-na de fora, sem nem mesmo ter a necessidade de identificá-la. *Nanook, o esquimó*, por exemplo, funda-se no retrato que Flaherty constrói de Nanook e sua família, para nos dar uma ideia das realidades cotidianas da cultura esquimó encenadas por um membro dessa cultura. De maneira análoga, *Wedding camels* baseia-se nas imagens das negociações entre Lorang e o pretendente de sua filha sobre o preço a ser pago a Lorang pela mão da moça, para nos dar uma ideia dos valores e das práticas da cultura turkana.

*Portrait of Jason* (1967), de Shirley Clark, permite que decifremos as camadas de *performance* e negociação entre Clark e a pessoa que representa o tema de seu documentário, Jason, um michê *gay* negro filmado durante um único e demorado encontro. As interações da cineasta com Jason e as revelações francas de Jason apresentam questões de raça, gênero e a cumplicidade da cineasta naquilo que acontece diante da câmera de maneiras ignoradas em muitos filmes observativos. Clark confirmou o que Jean Rouch e Edgar Morin mostraram em *Crônica de um verão*: a relação entre cineasta e tema é parte vital do ato de representação.

Vinte e cinco anos depois, no tocante autorretrato de Mark Massi e Tom Joslin – que começou como um vídeo caseiro de Tom Joslin –, *Silverlake life: The view from here* (1992) nos dá uma ideia da devastação operada sobre milhões de pessoas pelo vírus HIV. Quando Joslin morre de Aids, o projeto é finalizado por Mark Massi e um amigo, Peter Friedman. O tema de Joslin, Mark Massi, torna-se o cineasta, e o cineasta, Tom Joslin, torna-se o tema. Essa inversão revela dimensões de ambos os indivíduos mascaradas pela divisão habitual de responsabilidades.

Esses filmes colocam o foco no indivíduo e não na questão social. Na melhor das hipóteses, revelam uma por intermédio do outro. (Alguns retratos pessoais, ou biografias, reprimem o político em favor de um conceito do tema como entidade independente e autodeterminada.) Os filmes descritos aqui demonstram conexão íntima entre o pessoal e o político, ao passo que a maioria dos documentários de questão social muitas vezes supõe que questões coletivas prendam nossa atenção por seus próprios méritos: o domínio pessoal continua privado ou fora dos limites, desde que voltemos nosso eu público para a questão que está sendo discutida. Obras como *Az örvény*, de Péter Forgács, *Línguas desatadas*, de Marlon Riggs, ou *Basquete*

*blues*, de Steve James, Fred Marx e Peter Gilbert, ocupam uma zona limítrofe entre as ênfases: eles claramente se expandem dos personagens principais para questões maiores, mas também dão realidade a seus personagens com extremo cuidado.

As diferenças entre as duas ênfases estão representadas no quadro 7.1. Essas duas ênfases nos lembram dos esforços oratórios do documentário para obter uma reação nossa. A tarefa dos documentários de nos levar a uma predisposição ou ponto de vista relativo a algum aspecto do mundo gira em torno de representações verossímeis, convincentes e comoventes. Entre os meios possíveis de chegar a esses fins, duas alternativas predominantes chamam nossa atenção para as questões que nos unem e dividem como povo e delineiam o perfil dos indivíduos que testemunham as maneiras pelas quais essas questões tomam forma em relação a suas próprias vidas. Cada uma suscita questões éticas diferentes para o cineasta no que diz respeito à pergunta "o que fazer com as pessoas?", e cada uma aborda o domínio do engajamento político de um ângulo distinto. Juntas, elas nos lembram de que, se abordamos uma questão da perspectiva do indivíduo ou da sociedade toda, é na inter-relação do indivíduo e da sociedade que as questões de poder, hierarquia, ideologia e política se revelam de maneira mais convincente.

## Coda

Alguns documentários tentam *explicar* aspectos do mundo. Analisam problemas e propõem soluções. Por meio de suas representações, tentam tornar compreensíveis aspectos do mundo histórico. Buscam mobilizar nosso apoio em defesa de uma posição e não de outra. Outros documentários nos convidam a *compreender* aspectos do mundo de maneira mais completa. Observam, descrevem ou evocam poeticamente situações e interações. Em suas representações, tentam enriquecer nossa compreensão de aspectos do mundo histórico. Complicam nossa adesão a certas posturas, eliminando a certeza com a complexidade ou a dúvida.

Precisamos de explicações, com seus conceitos e categorias, para fazer as coisas. Se sabemos o que causa a pobreza ou a violência sexual, a poluição ou a guerra, podemos tomar providências para tratar do problema. Precisamos de compreensão, com sua exigência de empatia e percepção, para apreender as implicações e consequências do que fazemos.

Quadro 7.1 – Duas ênfases no documentário

| Documentário de questão social | Documentário de retrato pessoal |
|---|---|
| Voz do cineasta ou do patrocinador como autoridade, mais vozes de testemunhas e especialistas para corroboração. O cineasta interage quando se trata da questão social. Pode estar bastante fundamentado na retórica. | Voz de atores sociais (pessoas), que falam por si mesmos. Ou o cineasta interage com os outros, muitas vezes para negociar o relacionamento. Pode estar bastante fundamentado no estilo. |
| Discurso de sobriedade. O estilo é secundário ao conteúdo; o conteúdo é o que conta – o mundo real como é encontrado ou como existe. | Discurso poético ou subjetivo. O estilo conta tanto quanto o conteúdo; a forma é o que conta – a realidade de ver o mundo de uma perspectiva diferente. |
| Ênfase na objetividade, no conhecimento, na importância duradoura dos acontecimentos históricos. | Ênfase na subjetividade, na experiência, no valor duradouro de momentos específicos. |
| Questões coletivas. | Momentos privados. |
| O direito de saber conduz a busca de conhecimento. | O direito à privacidade é uma reflexão consciente. |
| Profundidade psicológica mínima dos personagens se comparada com conceitos ou questões. | A profundidade psicológica dos personagens torna-se um objetivo; questões maiores estão implícitas. |
| Indivíduos representados como:<br>típicos ou representativos<br>vítimas. | Indivíduos representados como:<br>únicos ou distintos<br>míticos. |
| Atenção máxima à questão, ao problema ou tópico apresentado diretamente ou expressamente designado: sexismo, desemprego, Aids etc. | A questão ou problema subjacente é apresentada indiretamente, evocada ou subentendida, raramente designada de forma explícita. |
| Ênfase na missão do cineasta ou no propósito social, em detrimento do estilo ou da expressividade. | Ênfase no estilo ou na expressividade do cineasta, em detrimento do propósito social. |
| Existência do cineasta em um domínio onisciente ou transcendental, separado dos temas. | Existência do cineasta no mesmo domínio histórico-social que os temas. |
| Estrutura frequentemente baseada em problema/solução; explicações são possíveis. | Apresentação frequente do problema ou da situação sem solução clara; convite à interpretação. |
| Recorrência de problemas e soluções comuns: pobreza, bem-estar social, sexismo, violência, injustiça etc. | Recorrência de uma forma dramática familiar em problemas específicos: crise, experiência intensa, amadurecimento, catarse, descobertas. |
| Exemplos: noticiários televisivos, *Consuming hunger*; *Ways of seeing*; *Eyes on the prize*; *O homem da câmera*; *Por que lutamos*; *Before Stonewall*; *Vietnã, ano do porco*; *The life and times of Rosie the riveter*; *Ethnic notions*; *Color adjustment*; *Terra sem pão* (ponto de vista irônico). | Exemplos: *Nanook, o esquimó*; *Homenagem a Bontoc*; *Portrait of Jason*; *Sobrenome Viet nome de batismo Nam*; *Silverlake life: The view from here*; *Roses in december*; *Antonia: Portrait of a woman*; *Afogar ou nadar*; *Juggling gender*; *Hotel Terminus: The life and times of Klaus Barbie*; *Roger e eu* (ponto de vista falsamente heroico). |

Ações baseiam-se em valores, e valores são suscetíveis de questionamento. Vidas, bem como conceitos e categorias, estão em risco. A compreensão, como a perspectiva crítica, transforma explicações, políticas, soluções. Atores sociais não são joguetes, mas pessoas.

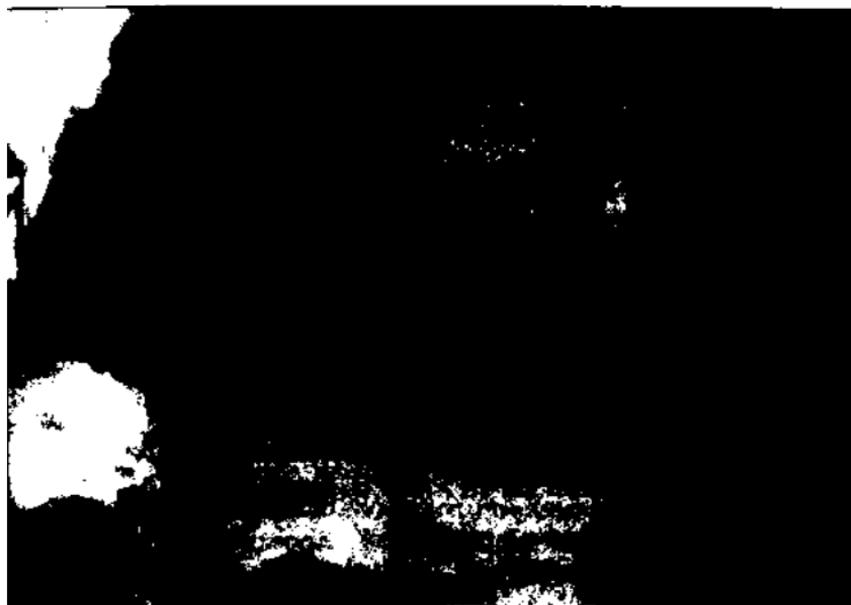
O vídeo e o filme documentário constituem uma tradição que tem abordado exatamente esse ponto, de maneira às vezes imperfeita, às vezes eloquente. Eles avançam em relação a todo o trabalho que foi feito antes, abordando questões, examinando situações, envolvendo os espectadores de formas as quais continuarão a instruir e agradar, comover e convencer. Sua história pertence ao futuro e aos esforços que ainda estão por vir e que ampliarão a tradição existente enquanto se esforçam para levar a cabo o mundo que ainda temos de criar.

# 8
# COMO ESCREVER BEM SOBRE O DOCUMENTÁRIO?

Vários livros trazem informações e sugestões úteis para a escrita da crítica cinematográfica. Este capítulo pressupõe algum conhecimento do assunto e enfatiza especificamente a escrita sobre o documentário. Comecemos com uma questão formulada para um ensaio acadêmico hipotético:

> O documentário *representa* o mundo histórico ao moldar seu registro fotográfico de algum aspecto do mundo *de uma perspectiva ou ponto de vista diferente*. Identifique o ponto de vista adotado por Robert Flaherty em *Nanook, o esquimó* e considere algumas de suas implicações. A pesquisa é recomendada, mas não obrigatória. Extensão do ensaio: 500-750 palavras.

O primeiro passo é a preparação. Assistir a *Nanook* é a preparação mais óbvia, e assistir mais de uma vez também é importante. Na primeira vez, ficamos imersos na experiência de ver. Pode ser que nos façamos algumas perguntas sobre o que estamos vendo, mas, numa segunda vez, esse processo de perguntar e pensar sobre o que vemos assume mais importância. Poderíamos perguntar, por exemplo: Por que Flaherty começa daquela maneira? Por que termina daquela maneira? Como o fim se relaciona com o começo? Que tipo de relação existe entre Flaherty, ou a câmera, e Nanook? Como as cenas foram montadas? Como uma cena se liga à outra? Em torno do que gira a estrutura narrativa do filme? Como Flaherty representa as pessoas? Como as caracteriza ou transmite sua individualidade?

Essas perguntas podem ser guiadas por uma ideia específica que já tenhamos para o ensaio ou podem ser apenas introdutórias, servindo para

*Nanook, o esquimó* (Robert Flaherty, 1922)
Nanook morde um disco. É esse um ato exagerado de representação humorística para a câmera ou é a maneira de Flaherty demonstrar o atraso do sujeito tema de seu filme? Os dois exemplos de ensaio que se seguem tomam caminhos diferentes na interpretação desse documentário clássico.

nos dar ideias sobre o enfoque distinto de Flaherty. Tomar notas é bastante útil nesse momento. Alguns espectadores gostam de tomar notas na primeira vez em que assistem ao filme; outros acham que isso os distrai. Mas rever essas notas repetidamente pode ajudar a fornecer a matéria-prima que, mais tarde, sustentará a crítica ao filme. Elas podem acompanhar a cronologia das cenas (o que vem em primeiro lugar, em segundo, e assim por diante), os tipos de planos feitos pela câmera (com grande angular, com teleobjetiva, usando *travellings*, *zooms*, composição no quadro etc.), as técnicas de montagem (montagem em continuidade, uso de planos de ponto de vista, sobreposições incomuns ou saltos no tempo e no espaço), o discurso (diálogo, comentário) ou as palavras escritas na tela (títulos, legendas, intertítulos), a técnica retórica (como o filme se faz verossímil, convincente e comovente, ou não), o modo (como o filme se baseia em um modo de representação do documentário para se organizar, que outros modos aparecem) e outras características distintivas, como a frequência admissível do cineasta na cena e a perspectiva política, se houver uma, que o filme transmite.

Tomar notas é uma tarefa seletiva. Só conseguimos nos dedicar a alguns aspectos do filme. Podemos escolher enfocar o estilo da câmera ou a montagem poética, a presença do cineasta ou o desenvolvimento dos atores sociais como personagens complexos, mas não conseguimos nos concentrar em tudo ao mesmo tempo. As notas proporcionam o registro de algumas de nossas preocupações e interesses. Quando tomadas para um ensaio acadêmico, fornecem material para os pontos que pretendemos defender em nosso comentário.

Suponhamos que dois estudantes hipotéticos, Roberto e Roberta, tenham visto *Nanook* uma vez e tenham formado uma primeira opinião. Vamos a um diálogo que perpasse todo o processo de escrita dos ensaios.

> Roberto: O que você achou de *Nanook*?
> Roberta: Detestei.
> Roberto: Nossa, eu adorei.

Como ensaio, esse tipo de comentário não chegaria a ser nem uma débil tentativa. No entanto, tal comentário oferece um ótimo ponto de partida para *pensar sobre* o filme. Cada espectador tem uma reação intensa, e essa reação pode motivar o processo de escrita do ensaio. Para que isso aconteça, é preciso que essa primeira reação emocional assuma a forma de uma análise crítica com bases firmes nas quais se apoiar.

Nesse ponto, o caminho bifurca-se. Um leva à resenha e o outro, à crítica. Uma distinção útil aqui é que o resenhista escreve para aqueles que não viram o filme, como um tipo de guia do consumidor. O crítico escreve para quem viu o filme, como parte de um diálogo crítico. Embora alguns resenhistas profissionais também coloquem questões que contribuem para um diálogo crítico entre aqueles que viram o filme, ensaios acadêmicos raramente servem como resenhas: o professor já viu o filme. Portanto, podemos voltar nossa atenção para uma análise crítica do filme. Uma consequência importante: *há poucas razões para resumir a trama*.

Quando um ensaio começa a resumir ou descrever uma cena, é tentador continuar a resumir outras cenas também. Isso inverte as prioridades. Para a crítica, é mais importante defender uma ideia, e em seguida embasá-la com referências ao que acontece no filme, do que se referir ao filme fazendo um resumo da trama e, em seguida, acrescentar comentários críticos a esse resumo. O desenvolvimento de argumentos tem prioridade máxima. Por isso, devemos também tomar o cuidado de evitar emitir opiniões

que careçam de embasamento. É por isso que as declarações iniciais de amor e ódio ainda não são críticas. Vamos levá-las um pouco adiante.

> Roberto: Adorei a maneira como Flaherty mostra detalhes da cultura esquimó que eu não vira antes.
> Roberta: Detestei a maneira como Flaherty faz Nanook agir como um primitivo típico, que sabe tudo sobre a natureza, mas não faz ideia do que seja um disco.

Essas afirmações pelo menos sustentam a conversação. Cada estudante nos deu uma ideia de *por que* adoraram ou detestaram o filme, acrescentando alguma justificativa e especificidade. Roberto começou a especificar a qualidade que admira em Flaherty. Desse ponto, ele poderia começar a pensar sobre *o que* Flaherty realmente mostra e *como* o faz, o que na representação parece digno de admiração. Roberta começou a ligar Flaherty com um conjunto de ideias deturpadas, em que culturas tradicionais áparecem como versões primitivas, ou mais infantis, da nossa. Desse ponto, ela poderia começar a pensar sobre *o que* Flaherty faz para provocar esse sentimento e *como* o estilo de Flaherty contribui para isso.

Roberto e Roberta podem agora tomar algumas primeiras notas ou fazer um rascunho de seus ensaios e ver o filme novamente, procurando as cenas e os momentos que fundamentarão suas teses. Vejamos o que apresentam em seguida.

> Roberto: Adorei a maneira pela qual Flaherty adota a perspectiva de uma única família como forma de compreender toda a cultura esquimó. Isso nos dá um ponto de apoio cômodo, já que estamos acostumados com os papéis familiares, apesar de não termos familiaridade com tarefas e problemas específicos enfrentados por essa família. Flaherty nos envolve principalmente com Nanook, mas também mostra como as crianças se iniciam nos costumes esquimós e como Nyla, a mulher de Nanook, contribui para o grupo se sair bem. Flaherty tem um jeito de deixar que as cenas se prolonguem; elas não precipitam uma conclusão. Aquele é um meio ambiente realmente inóspito, e os indivíduos têm de ser muito determinados e habilidosos para sobreviver.
> Roberta: Detestei a tentativa banal de Flaherty de nos fazer gostar dos esquimós fazendo-nos gostar de Nanook. Essa é uma forma trivial de dizer que devemos admirar outras culturas porque as pessoas são encantadoras e pitorescas; esse é o tipo de coisa que vejo a toda hora em folhetos de viagens para lugares exóticos. Nanook atua como um canastrão quando

Flaherty lhe dá a oportunidade de reagir à câmera, especialmente no entreposto comercial. Ele está mais ambientado quando caça focas, mas é aí que esperamos que ele se sinta mais à vontade mesmo. É assim que Flaherty o põe em seu lugar? Nanook parece ser a força muscular esquimó de um cérebro de homem branco.

Assim está melhor. Esses rascunhos mereceriam nota quatro (num máximo de dez). São curtos e divagam um pouco. Também contêm opiniões, e Roberta usa um julgamento anacrônico: ela acha Flaherty inadequado, porque ele a faz lembrar-se de folhetos de viagem. Esses folhetos, no entanto, em sua maioria, só apareceriam cerca de 80 anos depois do filme. Teria sido mais apropriado verificar se esses folhetos existiam nas décadas de 1910 e 1920, para que Roberta pudesse argumentar que eles haviam realmente influenciado o enfoque de Flaherty. Os dois ensaios ainda carecem de documentação adequada, mas estão ficando claros os pontos em que esse embasamento é necessário.

Roberto e Roberta agora estão no ponto de reforçar suas linhas gerais, rever suas notas, pesquisar um pouco as questões que querem esclarecer ou embasar, ver o filme, ou partes dele, novamente, e preparar um rascunho completo. Revisarão o que escreveram, buscando modos de defender suas ideias na forma de um ensaio. O tom de conversa, coloquial, precisa ser convertido em algo mais expositivo.

As sentenças de abertura de cada estudante, por exemplo, começam com "adorei" e "detestei". Essas declarações simples de simpatia e antipatia podem ser inteiramente abandonadas, pois a ênfase se desloca do que o *autor* gosta ou não gosta para o que o *filme* ou o *cineasta* está fazendo. (Uma alternativa menos comum, mas concebível, seria que Roberto e Roberta explorassem *a própria história*, como discutimos no Capítulo 4, e que aspectos de sua experiência anterior matiza ou modula a maneira pela qual veem esse filme de Flaherty.) Poderíamos reescrever a sentença de Roberto assim: "Flaherty adota a perspectiva de uma única família como forma de compreender a cultura esquimó." Essa é uma asserção mais convincente sobre o filme e poderia mesmo servir de tese para o trabalho. Ela marca o começo de uma perspectiva crítica. Ficam faltando o melhor esclarecimento da tese, a documentação e uma organização geral mais consistente.

Roberto: Flaherty adota a perspectiva de uma única família para que penetremos na cultura esquimó. Essa estratégia pode ser uma razão para a

enorme popularidade do filme. Outra pode ser a maneira pela qual Flaherty consegue dar a impressão de que tira suas ideias do que Nanook e sua família fazem naturalmente. Exceto pela apresentação que faz de todos se amontoando para sair de um caiaque e de algumas atuações exageradas no entreposto comercial, Flaherty observa a família de Nanook respeitosamente, ocupada na difícil tarefa de sobreviver no norte ameaçador.

A família de Nanook tem uma característica representativa muito forte. A mulher exibe algumas habilidades que complementam as de Nanook e outras que são próprias dela, como criar os filhos e preparar a comida. Aos poucos, Nanook conquista nosso respeito como caçador. Se ele parece meio bobo nas primeiras cenas, pode ser que essa seja a maneira de Flaherty deixar que nos sintamos algo superiores a esse "selvagem", mas não permite que nos entreguemos a essa sensação durante muito tempo.

Talvez seja ridículo Nanook morder um disco como se isso pudesse ajudá-lo a tirar som desse objeto, mas se morder e provar as coisas é parte crucial da sobrevivência em regiões inóspitas, quem é mais ridículo, Nanook, por morder o disco, ou nós, por rirmos dele? Flaherty prossegue, demonstrando como a capacidade de Nanook de prover a família com o fruto de suas proezas de caçador merece nosso total respeito. O episódio da mordida no disco pode não combinar com as boas maneiras praticadas no entreposto comercial, e no mundo civilizado que ele representa, mas é parte integrante do mundo de Nanook. Uma cena posterior, em que Nanook e sua família mastigam as botas de couro para amaciá-las, funciona como prova da suprema sabedoria de Nanook. A inclusão dessa cena por Flaherty faz-nos pensar em nossa própria insensatez ao fazer julgamentos apressados.

Não somos apenas repreendidos por julgar apressadamente, somos instados ao exercício da paciência para chegar a uma compreensão do que vemos. Muitas vezes, Flaherty apresenta uma cena sem explicar totalmente o que está acontecendo. Isso nos coloca em suspense. Esse suspense não tem a tensão extremada de um tiroteio, mas envolve vida e morte, no que diz respeito à sobrevivência de Nanook e à maneira pela qual ações que não compreendemos de imediato o ajudam a sobreviver.

Por exemplo, quando Nanook constrói um iglu, uma legenda diz-nos que ainda falta um elemento. "Qual?", perguntamo-nos. Em vez de nos dizer, Flaherty apenas observa enquanto Nanook acha um pedaço de gelo transparente e o corta. Quando Nanook encaixa com força o pedaço de gelo na parede do iglu, talvez decifremos o que está acontecendo, ou talvez ainda leve um minuto ou dois, enquanto Nanook limpa e pule o gelo, para que percebamos que ele fez uma janela!

Esse estilo de filmar é uma das grandes contribuições de Flaherty para o documentário. Ele deixa que a câmera siga as ações, de forma que elas se desenrolem em seu próprio ritmo. Descobrimos o significado dos acontecimentos observando-os, em vez de receber um significado imposto

por comentários, legendas ou montagem. Outro ótimo exemplo é a cena em que Nanook acha um buraco no gelo, passa uma linha por ele e espera e espera. Não temos certeza do que ele está fazendo, mas, quando finalmente arremessa o arpão no buraco, depois de ver a linha tremer, compreendemos que caçador habilidoso ele é, mesmo que ainda leve algum tempo para descobrirmos que há uma foca na extremidade da linha.

O professor Edmund Carpenter escreveu que o método de Flaherty era extremamente adequado à cultura esquimó. Carpenter diz que um entalhador esquimó não se propõe a entalhar uma foca num pedaço de marfim. Ele examina o marfim, medita sobre ele e começa a entalhar sem propósito definido, tentando encontrar a forma que já existe dentro do marfim. "Então, ele a revela; a foca escondida aparece. Ela estava lá o tempo todo: ele não a criou; ele a libertou; ele a ajudou a aparecer."[1] [665 palavras]

Roberto desenvolveu um ensaio bastante denso. Apresentou uma tese clara: Flaherty envolve-nos na cultura esquimó por intermédio da figura bem-conhecida da família, mas, em seguida, instiga-nos a descobrir como é essa cultura pela observação dos acontecimentos e pela inferência de significados por nós mesmos, num espírito semelhante à forma com que os esquimós fazem sua arte. Roberto também fundamentou bem o trabalho, fazendo referência a cenas específicas. A escrita é clara e os parágrafos estão bem-organizados. A opinião está presente, mas mais como motivação para a argumentação crítica do que como um fim em si mesma. Um claro tema provocador, desenvolvido em relação a características fílmicas específicas, permite o surgimento de uma *interpretação* do filme, que reconhece tanto a forma real desse filme como a experiência de Roberto com ele.

Agora, vejamos como está o ensaio de Roberta.

Roberta: Robert Flaherty pode ser considerado o primeiro cineasta a utilizar o estilo da observação participante no documentário e um pioneiro do cinema etnográfico, mas, se for realmente assim, esse filme talvez mostre mais os problemas da etnografia do que as virtudes de Flaherty.

Por exemplo, numa das primeiras cenas, Nanook vai ao entreposto comercial para trocar suas peles por mercadorias. Essa é a única referência a produtos ocidentalizados no filme. Por que Nanook não adquire provisões que lhe serão mais úteis, como um rifle para caçar? Por que o

---

1. Edmund Carpenter. "Notes on eskimo art film", *in* Arthur Calder Marshall. *The innocent eye*. Baseado em pesquisa de Paul Rotha e Basil Wright. Baltimore, Maryland: Penguin Books, 1970, p. 70.

filme não identifica o entreposto com os irmãos Revillon, seus patrocinadores? Ao apresentar o comerciante como um patriarca benevolente, que distribui guloseimas para as crianças e objetos divertidos para Nanook, Flaherty faz do filme uma propaganda implícita de como Revillon trata bem os nativos. Nanook se distrai com os objetos tão facilmente como as crianças se distraem com biscoitos e toucinho. A cena do fonógrafo apresenta Nanook como palhaço. A tecnologia não é uma ameaça, é apenas uma curiosidade. Nanook e sua família vão embora satisfeitos. Todos saem ganhando, ou assim parece.

Flaherty mais observa do que participa, pelo menos diante da câmera. Atrás dela, participa mais do que admite. Por que, se a família é convidada para um banquete no entreposto comercial, logo em seguida está ameaçada pela fome? Será que Flaherty está preparado para filmar Nanook morrer de inanição? É mais provável que isso seja o que chamamos de "gancho" nos filmes de ficção: uma maneira de envolver os espectadores num drama por um ângulo dramático. Será que Nanook encontrará comida? Continue ligado e veremos. É assim que Flaherty trabalha por trás da câmera, a fim de preparar o cenário para que o drama aconteça. O truque é que, em seguida, apresenta esse drama como se estivesse lá por acaso para filmá-lo.

Por exemplo, na cena em que Nanook e outros homens (de onde vieram? Da central de distribuição de papéis aos atores?) arpoam uma morsa, Flaherty está por perto, filmando. Segundo relato do próprio Flaherty, os homens imploraram que ele usasse o rifle para matar a morsa, mas Flaherty fingiu não ouvi-los. Isso os forçou a arriscar a vida desnecessariamente, mas permitiu que Flaherty "observasse" uma caçada "autêntica" como se não estivesse lá.[2]

Todo o empenho de Flaherty é um tipo de fraude. Ele quer passar a imagem infantilizada de uma cultura cheia de inocentes. Ele quer agir como se essa cultura não tivesse contato com a nossa, quando o próprio Flaherty e o entreposto comercial provam que esse contato existe. Flaherty não quer explorar as consequências dessas relações, pelo menos no filme. Ele quer tirar dinheiro de Revillon para fazer o filme e quer tratar Nanook como amigo, pelo menos enquanto durar a filmagem.

De acordo com nossa discussão em classe, esse tipo de trabalho obviamente combina com o modelo da "etnografia salvadora", em que os etnógrafos descrevem como eram outras culturas antes do contato com o mundo ocidental, numa tentativa de recuperar um registro daquilo que logo estará

---

2. Erik Barnouw cita o diário de Flaherty, onde este escreveu que os homens tinham medo de ser arrastados para o mar. Barnouw hesita em julgar Flaherty. A recusa deste último parece justificável para Barnouw, já que dá a Flaherty a possibilidade de filmar os "hábitos tradicionais" dos esquimós, a despeito do risco e, acima de tudo, da intervenção para preparar a cena. Barnouw. *Documentary*. Nova York: Oxford University Press, 1993, p. 37.

perdido. Essa postura serviu ao nobre propósito de nos legar um registro das culturas antes de seu desaparecimento. No entanto, também negou a realidade dos etnógrafos, ou dos cineastas, que interagiam com as culturas que descreviam como culturas sem contato com brancos. Onde é que fica o cineasta? É o cineasta quem desaparece, com toda a barganha e negociação que se dão para que ele possa obter suas informações.
Fatimah Tobing Rony descreve um filme feito em 1988, *Nanook revisited*, que esclarece o quanto Flaherty ocultou. Um inuit conta como o vestuário de pele de urso polar, o cenário do iglu (exposto pela metade às intempéries) e a caçada à foca eram todos deturpações. Explica também que o homem que "fez o papel" de Nanook, Allakariallak, não conseguia deixar de rir na maior parte do tempo, porque o que Flaherty lhe pedia para fazer era extremamente engraçado. Flaherty claramente arregimentou Allakariallak e outros inuits para ajudá-lo a fazer o filme, mas, como sugere o riso malicioso do herói do filme, pode ter sido porque, para eles, aquela era muito mais uma comédia de ficção do que um documento etnográfico. [690 palavras]

Roberta também desenvolveu uma tese densa e coerente, com bastante material de apoio. Sua pesquisa resultou em informações valiosas, que não poderiam ser deduzidas apenas do filme (exatamente porque Flaherty mascara o que ela revela). Há um tom fortemente acusatório, que talvez não faça justiça à complexidade do empreendimento de Flaherty ou às razões para que esse filme fosse considerado tão bom, apesar das falhas identificadas. (A referência à "central de distribuição de papéis aos atores", por exemplo, é um tanto gratuita, e "fraude" é uma palavra forte demais para a mistura que Flaherty faz de ocultamento e reconstituição.)

Um trabalho mais extenso poderia investigar por que essa revisão da reputação e do empreendimento de Flaherty demorou tanto, em vez de adotar um tom de indignação, como se Flaherty tivesse fugido com alguma coisa. Claramente, um outro desafio seria ver se podemos entender o filme de Flaherty de uma maneira que desse conta dos argumentos tanto de Roberto quanto de Roberta. De fato, a tese de Roberto é paralela à visão de Flaherty, que prevaleceu até o começo da década de 1980, mais ou menos, ao passo que a de Roberta tem mais em comum com revisões recentes do "mito Flaherty". Isso não invalida nenhuma delas, mas ajuda a localizá-las num contexto histórico mais amplo.

Ambos os ensaios, todavia, cumprem a tarefa solicitada: afastam-se da opinião e vão em direção à análise. Identificam uma perspectiva distinta, que pertence a Flaherty, e examinam algumas de suas implicações ou

consequências de maneira eficiente. Também demonstram como é possível que fatos e acontecimentos específicos presentes num filme levem a mais de uma interpretação. A aparente autenticidade e indexicalidade da imagem, a filmagem em locação e as sequências não encerram o caso, favorecendo um único argumento ou conclusão, assim como uma prova legal apresentada diante de um júri não encerra automaticamente um caso, favorecendo culpa ou inocência. Um arcabouço interpretativo ou explicativo deve ser apresentado. Aquele que é proposto pelo cineasta será claramente um deles, mas, também claramente, não será o único.

Ao se afastarem da opinião, os ensaios enfocaram a história do filme, e do cineasta, e diminuíram a importância da história do crítico. Em outro contexto, poderíamos nos voltar para a história do crítico, para a perspectiva pessoal que ele traz consigo para a experiência de assistir ao filme. Talvez não seja coincidência, por exemplo, que Roberto, como homem, pareça se identificar com o Flaherty explorador, cujo trabalho se mostra vantajoso pelas descobertas que faz sobre outra cultura, e que Roberta, como mulher, desaprove as maneiras que um explorador escolhe para falar sobre pessoas diferentes dele ou para representá-las.

Se estivéssemos interessados nos autores desses relatos, gostaríamos de acompanhar suas histórias também, e ver como seus pontos de vista pessoais se originam na experiência pessoal e no contexto histórico. Nitidamente, o filme de Flaherty pode ser lido de muitas maneiras. Parte do desafio enfrentado pela história do cinema é compreender como as análises variam de acordo com a época e o lugar, conforme espectadores diferentes, com perspectivas diferentes, colocam em ação suas habilidades críticas para analisar um determinado filme. No que tange à crítica cinematográfica, porém, esses dois ensaios nos dão uma boa ideia de como técnicas básicas de análise cinematográfica podem ser aplicadas ao estudo do vídeo e do filme documentários.

# NOTAS SOBRE AS FONTES

O debate sobre o documentário cresceu exponencialmente desde o início da década de 1990. Antes disso, ocupava um lugar nitidamente secundário na literatura sobre cinema, com apenas alguns elementos essenciais, geralmente concentrados em torno de personalidades importantes como John Grierson e Robert Flaherty. Desde então, esse campo floresceu de maneira notável, pois intelectuais e críticos perceberam que, no escopo mais amplo do cinema, o documentário se identifica com uma tendência que suscita uma série de questões tão significativas e perturbadoras quanto qualquer outra.

Vários trabalhos oferecem uma visão geral de aspectos importantes do documentário. Aqui, enfatizarei apenas livros, já que a maioria deles inclui bibliografias e notas de rodapé que auxiliam a indicar a literatura contida em periódicos. Existem muitos recursos para encontrar livros e outros materiais. Os vários índices de pesquisa para cinema, como o FIAF CD-ROM (dos International Federation of Film Archives), que complementa o *International index to film periodicals*, o *Film literature index* e os *Dissertation abstracts*, são todos fontes valiosas. A biblioteca digital da Universidade da Califórnia, que pode ser acessada por meio da base de dados Melyvl, em www.dbs.cdlib.org, oferece informações sobre o acervo de filmes e vídeos, bem como de livros e periódicos. O Pacific Film Archive, em www.bampfa.berkeley.edu/main.html, dá acesso a notas sobre programas e arquivos de recortes de jornais que pertencem à enorme série de filmes exibidos no PFA ao longo do tempo. Outros *sites* mais comerciais, como www.docos.com ou o Internet Movie Database, www.imdb.com, têm algumas informações para estudantes ou professores e mais ainda para cineastas e fãs de cinema.

Entre os livros que proporcionam uma visão geral ampla, estão três histórias clássicas do gênero: Eric Barnouw, *Documentary* (2ª ed. Nova York:

Oxford University Press, 1993); John Ellis, *The documentary idea* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1989); e Richard Meran Barsam, *Nonfiction film* (Nova York: Dutton, 1973). O livro de Ellis tem parte de sua organização baseada na história bem anterior e ainda pertinente de Paul Rotha, *Documentary film* (Nova York: Norton, 1939). Entre livros mais recentes, meu *Representing reality: Issues and concepts in documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 1991) serviu de base e estímulo para muitos trabalhos que se seguiram a ele. Mais avançado que este texto, ele traz ângulos que serão observados em vários pontos no Apêndice, onde são particularmente relevantes.

Outros livros que oferecem uma visão geral valiosa e que, como *Representing reality*, são mais conceituais que históricos, incluem Michael Renov, *Theorizing documentary* (Nova York: Routledge, 1993), e Michael Renov e Jane Gaines (orgs.), *Collecting visible evidence* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999). *Collecting visible evidence* termina com uma resenha de Michael Renov sobre a situação do cinema documentário e da crítica referente a ele: é parte da série "Visible Evidence", publicada pela Universidade de Minnesota. Brian Winston, em *Claiming the real* (Londres: British Film Institute, 1995), desafia grande parte das ideias convencionais sobre John Grierson, para argumentar que seus trabalhos na década de 1930 desviaram o documentário do engajamento social ativo. John Corner, em *The art of record: Critical introduction to the documentary* (Manchester: University of Manchester Press, 1996), proporciona uma visão geral inteligente e bem-embasada, e John Izod, em *An introduction to television documentary* (Nova York: St. Martin's Press, 1997), apresenta um relato informativo sobre o documentário televisivo na Grã-Bretanha. *Documentary in american television* (Nova York: Hastings House, 1965), de A. William Bluem, embora mais antigo, propõe uma perspectiva ampla sobre o surgimento do documentário e seu lugar na história da televisão.

De grande valor para aquele que se inicia no documentário é o livro organizado por Barry Grant e Jeannette Sloniowski, *Documenting the documentary* (Detroit: Wayne State University Press, 1998), uma coletânea de ensaios em que cada um trata de um documentário em particular. *Documentary film classics* (Nova York: Cambridge University Press, 1997), de William Rothman, abrange uma área semelhante de um ponto de vista mais pessoal. *New challenges for documentary* (Berkeley: University of California Press, 1988), organizado por Alan Rosenthal, reúne grande número de ensaios muito proveitosos. *The new documentary in action* (Berkeley: University of

California Press, 1971), um trabalho anterior de Rosenthal, oferece um conjunto revelador de entrevistas com documentaristas. *The documentary tradition* (2ª ed. Nova York: Norton, 1979), de Lewis Jacob, é uma coletânea valiosa de ensaios mais antigos, que dá uma boa ideia do desenvolvimento tanto do documentário quanto dos debates sobre ele.

*Electronic culture: Technology and visual representation* (Nova York: Aperture, 1996), organizado por Timothy Druckery, é um guia conceitual e histórico das implicações da tecnologia digital na representação visual, ao passo que *Claiming the real*, de Winston, aborda essa questão de passagem e *Technologies of seeing* (Londres: British Film Institute, 1996), do mesmo Winston, proporciona uma perspectiva histórica útil da tecnologia e da representação.

Três livros interessantes para quem quer saber mais sobre a maneira de fazer um documentário são: Ilisa Barbash e Lucien Taylor, *Cross-cultural filmmaking* (Berkeley: University of California Press, 1997); Michael Rabiger, *Directing the documentary* (Boston e Londres: Focal Press, 1987), e Alan Rosenthal, *Writing, directing, and producing documentary films* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1990). *For documentary* (Berkeley: University of California Press, 1999), de Dai Vaughn, é um conjunto maravilhoso de observações feitas por um dos mais respeitados montadores de documentários.

Para as questões de ética no filme e no videodocumentário, o trabalho mais profícuo é *Image ethics* (Nova York: Oxford University Press, 1988), organizado por Larry Gross, John Stuart Katz e Jay Ruby. *Representing reality* inclui um capítulo dedicado a considerações éticas relativas à forma e ao estilo do documentário. *New challenges for documentary* inclui o ensaio de Brian Winston, "The tradition of the victim in griersonian documentary", um ataque mordaz à tendência de tratar as pessoas como vítimas, especialmente nos noticiários e reportagens especiais da televisão. Livros que reúnem entrevistas com cineastas, como *The documentary conscience*, ou que incluem ensaios de cineastas, como *Imagined reality* (Londres: Faber and Faber, 1996), organizado por Kevin MacDonald e Mark Cousins, inevitavelmente tocam em questões éticas.

Outra referência útil é o código de ética desenvolvido pela American Sociological Association e o código semelhante da American Anthropological Association. Esses códigos abordam muitas das questões que surgem quando os pesquisadores entram na vida de pessoas marcadamente diferentes deles.

Jane Gaines, em *Contested culture: The image, the voice and the law* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991), delineia muitas das questões legais pertinentes à mercantilização do discurso e da imagem, questões que também têm uma clara dimensão ética.

Questões sobre a relação entre emissor e receptor e sobre o papel dos pronomes e de outros marcadores no estabelecimento dessas relações são tratadas pelo linguista Emile Benveniste em *Problems in general linguistics* (Coral Gables, Florida: University of Miami Press, 1971). Já Christian Metz explora algumas de suas implicações nos estudos cinematográficos em *The imaginary signifier: Psychoanalysis and the cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1982).

O aprofundamento da investigação sobre a forma de definir ou conceituar o documentário é mais bem realizado em trabalhos dedicados especificamente ao vídeo e ao filme documentário. É preciso algum cuidado na referência a manuais convencionais de introdução ao cinema e a manuais básicos de história do cinema. Esses livros, invariavelmente, enfatizam a ficção narrativa e, frequentemente, fazem vista grossa ao documentário, dão definições idiossincráticas ou datadas e carecem de sutileza na discussão das definições, da história e da forma do documentário.

A definição do documentário como forma, gênero ou tipo particular de prática social é pormenorizada em *Representing reality.* As questões envolvidas numa definição do documentário como gênero "vago" são investigadas de maneira bastante proveitosa em *Rhetoric e representation in nonfiction film* (Nova York: Cambridge University Press, 1997), de Carl R. Plantinga. *Narrative comprehension and film* (Nova York: Routledge Press, 1992), de Edward Brannigan, é um livro formal e técnico, mas dedica um capítulo a *Sans soleil*, de Chris Marker, e a como a estrutura narrativa é entendida diferentemente no documentário e na ficção.

Num sentido mais geral, a questão dos gêneros cinematográficos está bem-encaminhada em *Film/Genre* (Londres: British Film Institute, 1999), de Charles Altman. E também em *Film genre: Theory and criticism* (Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1977), organizado por Barry Grant, e em *Genre* (Londres: British Film Institute, 1980), de Stephen Neale. O histórico e as definições dos documentários observativos estão bem-abordados em *Cinema vérité in America: Studies in uncontrolled documentary* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1974), de Steven Mamber. O caso específico do docudrama como forma ou gênero é tratado por Derek Paget em *No other*

*way to tell it* (Manchester e Nova York: Manchester University Press; Nova York: St. Martin's Press, 1998). Já a imbricação e a inter-relação de gêneros no filme etnográfico e experimental é a preocupação central de Catherine Russell em *Experimental ethnography* (Durham, N.C.: Duke University Press, 1999).

O conjunto mais extenso de práticas documentais que surge num determinado período e inclui um componente cinematográfico é brilhantemente discutido em *Documentary expression in thirties America* (Nova York: Oxford University Press, 1973), de William Stott, e em *They must be represented* (Nova York: Verso, 1994), de Paula Rabinowitz, um livro que também enfoca os anos 30.

Considerações sobre a voz no documentário, no sentido discutido no Capítulo 3, estão em *Representing reality*. A voz no sentido mais literal de palavras pronunciadas é, em si mesma, um conceito importante, que tem sido bem estudado, particularmente de uma perspectiva feminista. Os livros mais pertinentes ao assunto são *The acoustic mirror* (Bloomington: Indiana University Press, 1988), de Kaja Silverman, e *Invisible storytellers: Voice-over narration in american fiction film* (Berkeley: University of California Press, 1988). Sobre voz e som de maneira mais geral, Charles Altman organizou um número especial do periódico *Yale French Studies* ("Cinema/Sound", nº 60, 1980); John Belton e Elisabeth Weis organizaram *Film sound: Theory and practice* (Nova York: Columbia University Press, 1985); e Michel Chion escreveu um livro de grande influência, *Le son au cinéma* (Paris: L'Étoile, 1992).

Discussões sobre retórica são abundantes, já que ela continua sendo uma fonte de debate animado desde os tempos antigos. De utilidade especial para o tratamento dado à retórica neste livro são Cícero (*De Oratore*, 2 vols. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1967-1968, em inglês e latim), Quintiliano (*Instituto Oratorio*, 4 vols. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1953) e Aristóteles (*The "art" of rhetoric*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1975). Uma reconsideração contemporânea e muito perspicaz de termos e categorias retóricas está em *A handlist of rhetorical terms* (2ª ed. Berkeley: University of California Press, 1991), de Richard Lanham.

A ideia de que a voz pode ser coletiva e também individual é examinada do ponto de vista da expressão coletiva, ou comum, em *Between the sheets, in the streets: Queer, lesbian and gay documentary* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), organizado por Chris Holmlind e Cynthia Fuchs, e em *Feminism and documentary* (Minneapolis: University of

Minnesota Press, 1999), organizado por Diane Waldman e Janet Walker. A ideia de uma "voz" individual utilizada aqui também se desloca gradualmente em direção à ideia de "visão" pessoal ou estilo individual (embora os termos não sejam totalmente idênticos). Há numerosos estudos sobre documentaristas. Eles podem ser encontrados numa busca em bases de dados de bibliotecas, usando o nome do cineasta como palavra-chave. As listas de material bibliográfico contemporâneo e histórico sobre documentaristas encontradas em www.lib.berkeley.edu/MRC/documentary.bib.html fornecem um ponto de partida proveitoso.

Histórias gerais do cinema, como *Film history: An introduction* (Nova York: McGraw-Hill, 1994), de Kristen Thompson e David Bordwell, e *A short history of the movies* (Nova York: Allan and Bacon, 2000), de Gerald Mast e Bruce Kawin, têm as mesmas falhas dos manuais introdutórios gerais, embora realmente transmitam uma ideia superficial de como a história do documentário se relaciona com a história mais ampla do filme de ficção narrativa.

Todas as histórias convencionais do documentário dão uma ideia dos primórdios do gênero e de seu desenvolvimento subsequente, embora o argumento defendido aqui difira da ênfase desses livros nos primórdios do cinema (1895-1906) como o início do gênero documentário. *What is cinema?* (vol. 1. Berkeley: University of California Press, 1967), de André Bazin, relaciona as origens do cinema em geral com um desejo de preservar ou embalsamar, que tem implicações para o documentário. (Toda sua estética é solidária às características documentais no cinema narrativo em geral.) O movimento vanguardista do cinema nos anos 20 na Europa e a arte construtivista e as iniciativas do cinema soviético na URSS, as arenas em que o documentário toma forma na explicação dada aqui, são abordados em vários livros. Entre eles estão: Richard Abel, *French film theory and criticism, 1907-1939* (2 vols. Princeton: Princeton University Press, 1988); Stephen C. Foster (org.), *Hans Richter: Activism, modernism and the avant-garde* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1998); Thomas Waugh, "Joris Ivens and the evolution of the radical documentary, 1926-1946" (tese de doutorado, Columbia University, 1981, University Microfilms); Kees Bakker (org.), *Joris Ivens and the documentary context* (Amsterdã: Amsterdam University Press, 1999); Alan Lovell, *Anarchist cinema (on Jean Vigo, Georges Franju, and Luis Buñuel)* (Londres: Peace Press, 1967); Stephen Bann (org.), *The tradition of constructivism* (Nova York: Viking, 1974); Amos Vogel. *Film as a subversive art* (Nova York: Random House, 1974); Jay Leyda, *Kino: A history of the russian and soviet film* (Nova York: Macmillan, 1960).

Um apêndice informativo pode ser encontrado em *From Caligari to Hitler* (Nova York: Noonday Press, 1959), de Siegfried Kracauer. A autobiografia de Joris Ivens, *The camera and I* (Nova York: International Publishers, 1969), é um relato de primeira mão das questões sociais e estéticas enfrentadas pelo cineasta durante esse período. Roger Odin supervisionou a produção de *L'âge d'or du documentaire* (Paris: L'Harmattan, 1998), um panorama bem-selecionado do documentário em vídeo.

O neorrealismo italiano é um dos movimentos cinematográficos que está no limite entre documentário e ficção. André Bazin discute o assunto de maneira informativa em *What is cinema?*, e Robert Kolker, em *The altering eye* (Nova York: Oxford University Press, 1983), faz uma análise mais crítica, mas ainda favorável, desse movimento. David MacDougall, em *Transcultural cinema* (Princeton: Princeton University Press, 1998), uma coletânea dos mais importantes ensaios do cineasta, faz várias referências valiosas ao neorrealismo italiano e a sua influência.

A questão mais ampla do realismo em si é abordada de maneira útil na maioria dos manuais introdutórios ao cinema, bem como em: John Hill e Pamela Church Gibson (orgs.), *The Oxford guide to film studies* (Nova York: Oxford University Press, 1998); Linda Nochlin, *Realism* (Baltimore, Maryland: Penguin, 1976); Jacques Aumont *et al.*, *Aesthetics of film* (Austin: University of Texas Press, 1992); e Ien Ang, *Watching Dallas* (Nova York: Methuen, 1985), que discute de forma convincente o realismo psicológico e emocional.

O papel da narrativa no filme, tanto na ficção como no documentário, pode ser mais bem entendido quando estudado no contexto de várias obras. Entre elas estão: Hayden White, *The content of the form* (Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press, 1987); Tom Gunning, *D.W. Griffith and the origins of american narrative film* (Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1991); o importante ensaio de Gunning sobre os primórdios do "cinema de atrações", em Thomas Elsaesser e Adam Baker (orgs.), *Early cinema: Space, frame, narrative* (Londres: British Film Institute, 1990); David Bordwell, *Narration in the fiction film* (Madison: University of Wisconsin Press, 1985); e dois livros de Christian Metz, *Film language: A semiotics of cinema* (Nova York: Oxford University Press, 1974), e *The imaginary signifier: Psychoanalysis and the cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1982).

Existem várias formas de dividir o vídeo e o filme documentário em diferentes grupos, movimentos ou modos. Quatro dos modos discutidos aqui (expositivo, observativo, participativo [anteriormente denominado

interativo] e reflexivo) são abordados mais profundamente em *Representing reality*, ao passo que o modo performático tem um capítulo à parte em Bill Nichols, *Blurred boundaries: Questions of meaning in contemporary culture* (Bloomington: Indiana University Press, 1994). Carl Plantinga apresenta essa questão em *Rhetoric and representation in nonfiction film*, e Michael Renov propõe um conjunto alternativo de divisões em *Theorizing documentary*, organizado por ele.

O modo poético pode ser colocado num contexto mais amplo, por meio da referência a leituras dedicadas ao cinema de vanguarda e experimental mencionadas anteriormente. *Painting, photography, film* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1969), de Laszlo Moholy-Nagy, é um levantamento estimulante do potencial de cada um desses veículos de comunicação. *French film theory and criticism*, de Richard Abel, contém muitos ensaios de cineastas e dos primeiros teóricos das possibilidades poéticas do cinema. P. Adams Sitney colaborou em dois livros úteis sobre o cinema experimental, que também podem ser lidos com o documentário em mente: *Visionary film: The american avant-garde* (2ª ed. Nova York: Oxford University Press, 1979) e o volume *The avant-garde film: A reader of theory and criticism* (Nova York: New York University Press, 1978).

O documentário expositivo é discutido em *"Show us life!": Toward a history and aesthetic of the committed documentary* (Metuchen, New Jersey: Scarecrow Press, 1984), organizado por Thomas Waugh, e em *Film begets film* (Nova York: Hill and Wang, 1964), de Jay Leyda, embora o livro de Leyda não use essa denominação para a estrutura do filme de compilação de imagens históricas. Uma discussão suplementar é encontrada em *Ideology and the image* (Bloomington: Indiana University Press, 1988), de Bill Nichols.

O cinema observativo está bem-coberto em *Cinema vérité in America*, de Steven Mamber, e em partes de *Transcultural cinema*, de David MacDougall. Em *In the national interest: A chronicle of the NFB of Canada from 1949-1989* (Toronto: University of Toronto Press, 1991), Gary Evans dá uma explicação clara e profunda da contribuição canadense a esse modo. Barry Grant, em *Voyage of discovery: The films of Frederick Wiseman* (Urbana: University of Illinois Press, 1992), examina os filmes de um dos mais puros praticantes desse modo. *Principles of visual anthropology* (2ª ed. Berlim e Nova York: Mouton, 1995), organizado por Paul Hockings, contém vários ensaios que discutem as implicações do modo observativo na etnografia e na antropologia visual.

Embora algumas vezes equivocadamente tido como expositivo, em virtude de seu uso na propaganda política, *O triunfo da vontade* é um dos primeiros exemplos de documentário observativo, aquele que expõe questões significativas sobre a linha divisória entre a observação e a encenação. Discussões suplementares sobre esse filme estão em: Brian Winston, *Claiming the real*; Linda Deutschman, *Triumph of the will: The image of the Third Reich* (Wakefield, New Hampshire: Longwood Press, 1991); David Hinton, *The films of Leni Riefenstahl* (Metuchen, New Jersey: Scarecrow Press, 1991). Já Richard M. Barsam oferece uma útil referência bibliográfica em *Filmguide to Triumph of the will* (Bloomington: Indiana University Press, 1975).

No nível geral da entrevista e da confissão, referências importantes para o modo participativo incluem: Michel Foucault, *The history of sexuality* (vol. 1, Nova York: Vintage, 1980); Jack Douglas, *Creative interviewing*. Beverly Hills: Sage, 1985); e Phillip Bell e Theo Van Leeuven, *The media interview: Confession, contest, conversation* (Kensington, NSW: University of New South Wales Press, 1994). *Principles of visual anthropology*, organizado por Paul Hockings, aborda algumas das questões do trabalho de campo, um processo que tem analogia considerável com muitos tipos de prática do documentário. Um olhar mais crítico dirigido à etnografia e às questões de representação do outro em formas escritas adequadas está em *Writing culture: Poetics and politics of ethnography* (Berkeley: University of California Press, 1986), organizado por James Clifford e George Marcus; esse livro é importante para o documentário e o filme etnográfico, mas não tem uma contrapartida dedicada especificamente a essas formas. Mick Eaton, em *Anthropology, reality, cinema: The films of Jean Rouch* (Londres: British Film Institute, 1979), explora as questões do cinema participativo como elas surgem no trabalho de um dos fundadores desse modo.

O trabalho do documentário reflexivo é, com frequência, considerado nas entrevistas coletivas de Trinh T. Minh-ha: *Framer framed* (Nova York: Routledge Press, 1992) e *Cinema interval* (Nova York: Routledge, 1999); esses livros incluem roteiros e esboços dos filmes da cineasta que revelam o elevado grau de fabricação consciente que ela emprega. Annette Michelson, em *Kino-eye: The writings of Dziga Vertov* (Berkeley: University of California Press, 1984), oferece os ensaios originais e os manifestos desse cineasta soviético pioneiro, frequentemente citado como precursor do documentário reflexivo. Leituras contextuais valiosas incluem as teorias do teatro de Bertolt Brecht, como as apresentadas em *Brecht on theatre* (Nova York: Hill and Wang, 1992), organizado por Johan Willet, e as teorias do estranhamento (*ostranenie*) na

literatura, de Victor Shklovsky, especialmente no ensaio "Art as technique", que pode se encontrado em *Russian formalist criticism: Four essays* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1965), organizado por Lee Lemon e Marion Reis.

Leituras contextuais para o documentario performático incluem dois livros de Judith Butler: *Gender trouble* (Nova York: Routledge, 1990) e *Excitable speech* (Nova York: Routledge, 1997). Um capítulo em *Blurred boundaries* (Bloomington: Indiana University Press, 1994), de Bill Nichols, discute o documentário performático com algum detalhe. Aspectos de *Resolution: Contemporary video practice* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996), organizado por Michael Renov e Erika Suderberg, apresentam questões de performatividade e também de reflexividade. A leitura sensível que Ilan Avisar faz de *Nuit et brouillard* em *Screening the Holocaust: Cinema's image of the unimaginable* (Bloomington: Indiana University Press, 1988) sugere como esse marco cinematográfico poderia ser considerado performático, embora Avisar não utilize esse termo especificamente.

A questão sobre aquilo de que trata o documentário num sentido geral convida à reflexão sobre as formas básicas de organização social e os tipos de fenômenos visíveis que as acompanham. Uma leitura mais aprofundada e útil desse tópico pode ser encontrada nas seguintes obras: Peter Berger e Thomas Luckman, *The social construction of reality* (Nova York: Anchor, 1990); George Lakoff e Mark Johnson, *Metaphors we live by* (Chicago: University of Chicago Press, 1980); Irving Goffman, *Interaction ritual: Essays on face to face behaviour* (Chicago: Aldine, 1967), e *Presentation of self in everyday life* (Nova York: Doubleday, 1959); Sol Worth, *Through navajo eyes: An exploration in film communication and anthropology* (Bloomington: Indiana University Press, 1973), e *Studying visual communication* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1981), organizado por Larry Gross; e W.J.T. Mitchell, *Iconology: Image, text, ideology* (Chicago: University of Chicago Press, 1986), e *Picture theory: Essays on verbal and visual representation* (Chicago: University of Chicago Press, 1994).

David MacDougall, em *Transcultural cinema*, visou a algumas das implicações do conceito de conhecimento tácito como forma de conhecimento bastante diferente do conhecimento verbal ou escrito que pode, potencialmente, ser gerado pelo cinema, ao passo que *Handlist of rhetorical terms*, de Richard Lanham, demonstra como a retórica surge para dar conta de situações e questões que não podem ser resolvidas pela investigação científica ou pela lógica pura.

Muitos livros abordam a questão da dimensão política do filme e do documentário em particular. *Claiming the real*, de Brian Winston, é uma revisão importante da história do documentário, baseada em uma avaliação do impacto político da forma. Paula Rabinowitz, em *They must be represented*, dá uma visão geral ampla das questões políticas que circundam a representação documental nos anos 30. William Alexander, em *Films on the left: American documentary film: 1931-1942* (Princeton: Princeton University Press, 1981), reconta as lutas para a constituição de uma comunidade cinematográfica de esquerda nos Estados Unidos; já Bill Nichols, em *Newsreel: Documentary filmmaking on the american left, 1969-1974* (Nova York: Arno Press, 1981), retoma a história com a tentativa da Newsreel de ser o braço cinematográfico da Nova Esquerda. Benedict Anderson, em *Imagined community: Reflections on the origin and spread of nationalism* (Nova York: Verso, 1991), provocou controvérsias com seu argumento segundo o qual as nações-estado são construtos intimamente ligados ao trabalho de representação simbólica de veículos de comunicação como o jornalismo, o cinema e a televisão. Patricia Zimmerman, em *States of emergency: Documentaries, wars and democracies* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), traz questões da nação-estado e do cinema para a era da economia global e dos sistemas cibernéticos.

As consequências de uma atmosfera política cambiante na carreira de um artista são brilhantemente discutidas nos seguintes trabalhos: Thomas Waugh, "Joris Ivens and the evolution of the radical documentary, 1926-1946"; Annette Michelson (org.), *Kino-eye: The writings of Dziga Vertov*; e no catálogo da exposição do MoMA, *Aleksandr Rodchenko* (Nova York: MoMA, 1998), organizado por Magdalena Dabrowski e dedicado à obra desse soviético pioneiro, artista e fotógrafo contemporâneo de Dziga Vertov.

O deslocamento da política nacional para um sentido mais pessoal da política e das ramificações da política da identidade é explorado em: Chris Holmlund e Cynthia Fuchs (orgs.), *Between the sheets, in the streets*; Patricia Zimmerman, *Reel families: A social history of amateur film* (Bloomington: Indiana University Press, 1995); Diane Waldman e Janet Walker, *Feminism and documentary*. Uma discussão anterior, mas útil, da teoria cinematográfica e do documentário feminista está em E. Ann Kaplan, *Women and film: Both sides of the camera* (Nova York: Methuen, 1983). Um livro posterior da mesma autora, *Looking for the other: Feminism, film and the imperial gaze* (Nova York: Routledge, 1997), estende-se para questões de representação transcultural na ficção e na não ficção. Thomas Waugh deu-nos uma história excelente da arte

erótica *gay* em *Hard to imagine: Gay male eroticism in photography and film from their beginnings to Stonewall* (Nova York: Cambridge University Press, 1996); a coletânea de seus escritos, *The fruit machine: Twenty years of writing on queer cinema* (Durham, North Carolina: Duke University Press, 2000), enfoca com mais precisão o documentário e a ficção.

Tanto Chon A. Noriega, em *Shot in America: Television, the State and the rise of chicano cinema* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), como Phyllis R. Klotman e Janet K. Cutler, organizadoras de *Struggles for representation: African american documentary film and video* (Bloomington: Indiana University Press, 1999), examinam seriamente o documentário como meio de expressão pessoal, e também coletivo, no que concerne às comunidades afro-americanas e de ascendência mexicana.

Para orientação na escrita sobre o documentário, várias obras de referência básica são úteis. Entre elas estão: *The Chicago manual of style* (13ª ed. Chicago: University of Chicago Press, 1982); Joseph Gibaldi, *MLA style manual and guide to scholarly publishing* (2ª ed. Nova York: MLA, 1998); Kate Turabian, *A manual for writers of term papers, theses and dissertations* (6ª ed. Chicago: University of Chicago Press, 1996). Timothy Corrigan, em *A short guide to writing about film* (3ª ed. Nova York: Longman, 1998), dá muitos exemplos e dicas específicos do cinema.

Embora Robert Flaherty seja uma das personalidades do documentário a respeito das quais mais se escreve, podem-se encontrar resenhas, artigos e livros relativos aos documentaristas mais conhecidos. O *site* mencionado anteriormente, www.lib.berkeley.edu/MRC/documentary.bib.html, é um ponto de partida para a pesquisa sobre eles.

Para mais informações sobre Robert Flaherty, especificamente, consulte: *My eskimo friends, "Nanook of the North"*, do próprio Flaherty, em colaboração com Francis Hubbard Flaherty (Garden City, Nova York: Doubleday, 1924); William T. Murphy, *Robert Flaherty: A guide to references and resources* (Boston: G.K. Hall, 1978); Arthur Calder Marshall, *The innocent eye* (Baltimore, Maryland: Penguin, 1970); Paul Rotha, *Robert J. Flaherty: A biography* (Filadélfia: University of Pennsylvania, 1983), organizado por Jay Ruby; Richard M. Barsam, *The vision of Robert Flaherty: The artist as myth and filmmaker* (Bloomington: Indiana University Press, 1988); Fatimah Tobing Rony, *The third eye: Race, cinema and ethnographic spectacle* (Durham, North Carolina: Duke University Press, 1996). O filme de Peter Wintonik, *Cinéma vérité: Defining the moment* (Montreal: National Film Board do Canadá,

1999), é um dos muitos filmes que incluem *clips* ilustrativos de *Nanook, o esquimó*. O próprio *Nanook* está disponível, em filme, no Museu de Arte Moderna de Nova York, e em vídeo, em versão remasterizada, na Kino Video.

Esta filmografia contém informações básicas, principalmente a respeito dos documentários discutidos neste livro. Foram omitidos outros filmes mencionados no texto, os quais podem ser facilmente encontrados em outros trabalhos. O país de origem são os Estados Unidos, a menos que haja ressalva. Filmes rodados em um país, mas com origem em outro, informam o país de origem por último.

*16 in Webster Groves.* Arthur Barron, especial da CBS, 46 min, 1966.

*17ème parallele, Le.* Joris Ivens, Vietnã/França, 113 min, 1968.

*Abortion series: North and south.* Gail Singer, National Film Board of Canada: Irlanda, Japão, Tailândia, Peru, Columbia/Canadá, 55 min, 1984.

*Act of seeing with one's own eyes, The.* Stan Brakhage, 32 min, 1971.

*Aileen Wuornos: The selling of a serial killer.* Nick Broomfield, 87 min, 1992.

*Almoço do bebê, O* (*Repas de bébé*). Louis Lumière, França, 1 min, 1895.

*Always for pleasure.* Les Blank, 58 min, 1978.

*American cinema, The.* New York Center for Visual History/Public Broadcasting System (PBS), dez episódios de uma hora, 1994.

*American family, An.* Craig Gilbert, National Educational Television (NET), 12 episódios de uma hora, 1972.

*Anthem.* Marlon Riggs, 9 min, 1991.

*Apenas as horas* (*Rien que les heures*). Alberto Cavalcanti, França, 1926.

*Ax fight, The*. Timothy Asch e Napoleon Chagnon, série Yanomamö, Venezuela/Estados Unidos, 30 min, 1971.

*Az örvény*. Péter Forgács, Hungria, 75 min, 1996.

*Balé mecânico, O* (*Ballet mécanique*). Fernand Léger, França, 14 min, 1924. (Não está no texto.)

*Basquete blues* (*Hoop dreams*). Steve James, Frederick Marx e Peter Gilbert, 170 min, 1994.

*Batalha de San Pietro, A* (*The battle of San Pietro*). John Huston, 33 min, 1945.

*Before spring*. Joris Ivens, China, 38 min, 1958.

*Before Stonewall: The making of a gay and lesbian community*. Greta Schiller e Robert Rosenberg, 87 min, 1984.

*Beijos de nitrato* (*Nitrate kisses*). Barbara Hammer, 67 min, 1996.

*Berlim: Sinfonia da metrópole* (*Berlin, die Sinfonie der Großstadt*). Walter Ruttman, Alemanha, 53 min, 1927.

*Big One, The*. Michael Moore, 90 min, 1997.

*Black and silver horses*. Larry Andrews, 28 min, 1992.

*Borinage* (*Misère au Borinage*). Joris Ivens e Henri Storck, Bélgica, 36 min, 1934.

*Bruxa de Blair, A* (*The Blair witch project*). Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, 80 min, 1999.

*Câmera olho* (*Kino Glaz*). Dziga Vertov, União Soviética, 74 min, 1924.

*Cane toads: An unnatural history*. Mark Lewis, Austrália, 46 min, 1987.

*Cannibal tours*. Dennis O'Rourke, Papua Nova Guiné/Austrália, 70 min, 1988.

*Cão andaluz, Um* (*Un chien andalou*). Luis Buñuel e Salvador Dali, França, 16 min, 1929.

*Cara de carvão* (*Coal face*). Alberto Cavalcanti, Grã-Bretanha, 10 min, 1935.

*Chagrin et la pitié, Le*. Marcel Ophuls, França, 260 min, 1970.

*Chair, The*. Drew Associates, Gregory Shukur, Richard Leacock, D.A. Pennebaker, 60 min, 1962.

*Chegada do comboio à estação, A* (*Arrivée du train en gare de La Ciotat*). August e Louis Lumière, França, 1 min, 1895.

*Chuva* (*Regen*). Joris Ivens, Holanda, 14 min, 1931.

*Cinema anêmico* (*Anémic cinéma*). Marcel Duchamp, França, 5 min, 1926.

*City, The*. Ralph Steiner e Willard Van Dyke, 43 min, 1939.

*Civil war, The*. Ken Burns, Public Broadcasting System, 9 partes, 680 min, 1990.

*Coelho na lua* (*Rabbit in the moon*). Emiko Omori, 85 min, 1999.

*Comment Yukong déplaça les montagnes*. Joris Ivens e Marceline Loridan, França/China, 12 segmentos de uma hora, 1976.

*Complaints of a dutiful daughter*. Deborah Hoffmann, 44 min, 1994.

*Corpo belo, O* (*The body beautiful*). Ngozi Onwurah, 20 min, 1991.

*Correio noturno* (*Night mail*). Harry Watt e Basil Wright, 30 min, 1936.

*Crônica de um verão* (*Chronique d'un été*). Jean Rouch e Edgar Morin, França, 90 min, 1960.

*Crumb*. Terry Zwigoff, 119 min, 1994.

*Daisy: The story of a facelift*. Michael Rubbo, National Film Board of Canada, 57 min, 1982.

*Das Lied der Ströme*. Joris Ivens e Joop Huisken, Alemanha Oriental, 100 min, 1954.

*Daughter rite*. Michelle Citron, 55 min, 1978.

*David Holzman's diary*. Jim McBride e L.M. Kit Carson, 71 min, 1968.

*Dead birds*. Robert Gardner, Nova Guiné Ocidental/Estados Unidos, 83 min, 1963.

*Desprezo, O* (*Le mépris*). Jean-Luc Godard, Itália/França, 105 min, 1963.

*Diário inconcluso* (*Unfinished diary/Journal inachevé*). Marilu Mallet, Canadá, 55 min, 1983.

*Don't look back*. D.A. Pennebaker, Grã-Bretanha/Estados Unidos, 96 min, 1967.

*Duas ou três coisas que eu sei dela* (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*). Jean-Luc Godard, França, 90 min, 1967. (Não está no texto.)

*Encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*). Sergei M. Eisenstein, União Soviética, 75 min, 1925.

*Entuziazm*. Dziga Vertov, União Soviética, 69 min, 1930.

*Escola, A* (*High school*). Frederick Wiseman, 75 min, 1968.

*Estrela do mar, A* (*L'étoile de mer*). Man Ray, França, 15 min, 1928.

*Every day except Christmas*. Lindsay Anderson, Grã-Bretanha, 41 min, 1957.

*Êxodo do Danúbio* (*Danube exodus*). Péter Forgács, Hungria, 60 min, 1998.

*Extremely personal Eros: Love song*. Kazuo Hara, Japão, 92 min, 1974.

*Eyes on the prize*. Henry Hampton, Public Broadcasting System, 14 segmentos de uma hora, série I: 1987, série II: 1990.

*Family business*. Tom Cohen, série Middletown, Public Broadcasting System, Peter Davis, produtor, 90 min, 1982.

*Far from Poland*. Jill Godmilow, 106 min, 1984.

*Fast, cheap, and out of control*. Errol Morris, 80 min, 1997.

*Fièvre*. Louis Delluc, França, 30 min, 1921.

*Film about a woman who...*, *A*. Yvonne Ranier, 105 min, 1972-1974.

*Fim de São Petersburgo, O* (*Konyets Sankt-Peterburga*). Vsevolod Pudovkin, União Soviética, 69 min, 1927.

*Finding Christa*. Camille Billops e James Hatch, 55 min, 1991.

*First contact*. Robin Anderson e Bob Conelly, Papua Nova Guiné/Austrália, 54 min, 1984.

*Forest of bliss*. Robert Gardner, Índia/Estados Unidos, 91 min, 1985.

*Four families*. Margaret Mead, National Film Board of Canada, 58 min, 1959.

*Frank: A Vietnam veteran*. Fred Simon e Vince Canzoneri, 52 min, 1984.

*Frantz Fanon: Pele negra, máscara branca* (*Frantz Fanon: Black skin, white mask*). Isaac Julien, França, Martinica/Grã-Bretanha, 70 min, 1996.

*Gimme shelter*. David Maysles, Albert Maysles e Charlotte Zwerin, 91 min, 1970.

*Grass: A nation's battle for life*. Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack, 70 min, 1925.

*Greve, A* (*Stachka*). Sergei M. Eisenstein, União Soviética, 82 min, 1925.

*Growing up female: As six becomes one*. Julia Reichert e Jim Klein, 60 min, 1970.

*Hard metals disease*. Jon Alpert, 57 min, 1987.

*Harlan County, U.S.A.* Barbara Kopple, 103 min, 1977.

*Harvest of shame.* Edward R. Murrow, CBS News, 60 min, 1960.

*Heart of Spain.* Herbert Kline e Geza Karpathi, Frontier Films, Espanha/Estados Unidos, 30 min, 1937.

*Herb Schiller reads the New York Times.* Herb Schiller, Paper Tiger Television, 28 min, 1982.

*História do vento, Uma* (*Une histoire de vent*). Joris Ivens, França, 80 min, 1988.

*História e memória* (*History and memory*). Rea Tajiri, 33 min, 1991.

*Homem da câmera, O* (*Chelovek s kinoapparatom*). Dziga Vertov, União Soviética, 103 min, 1929.

*Homenagem a Bontoc* (*Bontoc eulogy*). Marlon Fuentes, Filipinas/Estados Unidos, 50 min, 1995.

*Hora de los hornos, La.* Octavio Getino e Fernando E. Solanas, Argentina, 260 min, 1968.

*Hospital* (*Hospital*). Frederick Wiseman, 84 min, 1970.

*Housing problems.* Edgar Anstey e Arthur Elton, Reino Unido, 30 min, 1935.

*I'm british but....* Gurinder Chadha, Reino Unido, 30 min, 1989.

*Idade de ouro, A* (*L'âge d'or*). Luis Buñuel, França, 60 min, 1930.

*In the land of the head hunters.* Edward S. Curtis, 47 min, 1914.

*Indonésia chamando* (*Indonesia calling*). Joris Ivens, Austrália, 15 min, 1946.

*Intimate stranger.* Alan Berliner, 60 min, 1992.

*It's elementary: Talking about gay issues in school.* Debra Chasnoff e Helen Cohen, 77 min, 1996.

*Janie's Janie.* Geri Ashur e Peter Barton, 25 min, 1971.

*Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles.* Chantal Ackerman, Bélgica, 201 min, 1975.

*Joyce at thirty-four.* Joyce Chopra e Claudia Weill, 28 min, 1972.

*Jupiter's wife.* Michel Negroponte, 87 min, 1995.

*Kenya boran*, partes 1 e 2. David McDougall e James Blue, série Faces of Change, 33 min cada, 1974.

*Khush.* Pratibha Parmar, Grã-Bretanha, 24 min, 1991.

*Kinopravda*. Dziga Vertov, União Soviética, 81 min, 1925.

*Komposition in Blau*. Oskar Fischinger, Alemanha, 4 min, 1935.

*Koyaanisqatsi*. Godfrey Reggio, 87 min, 1983.

*Kurt e Courtney* (*Kurt and Courtney*). Nick Broomfield, 95 min, 1998.

*L'affiche*. Jean Epstein, França, 73 min, 1924.

*Ladrões de bicicleta* (*Ladri di biciclette*). Vittorio de Sica, Itália, 93 min, 1948.

*Last days, The*. James Moll, Hungria/Estados Unidos, 87 min, 1998.

*Le sang des bêtes*. Georges Franju, França, 22 min, 1949.

*Leni Riefenstahl, a deusa imperfeita* (*Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl*). Ray Müller, Alemanha, 180 min, 1993.

*Letter to Jane*. Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, França, 45 min, 1972.

*Letter without words*. Lisa Lewenz, 62 min, 1998.

*Letters from China*. Ver *Before spring*. (Não está no texto.)

*Life and times of Rosie the riveter, The*. Connie Field, 60 min, 1980.

*Línguas desatadas* (*Tongues untied*). Marlon Riggs, 45 min, 1989.

*Linha da morte, Na* (*The thin blue line*). Errol Morris, American Playhouse/PBS, 115 min, 1987.

*Listen to Britain*. Humphrey Jennings, Grã-Bretanha, 21 min, 1941.

*Lonely boy*. Roman Kroiter e Wolf Koenig, National Film Board of Canada, 27 min, 1962.

*Looking for Langston*. Isaac Julien, Grã-Bretanha, 55 min, 1988.

*Loucos senhores, Os* (*Les maîtres fous*). Jean Rouch, 30 min, 1923.

*Louisiana story*. Robert Flaherty, 75 min, 1948.

*Madres de la Plaza de Mayo, Las*. Susana Muñoz e Lourdes Portillo, Argentina/Estados Unidos, 64 min, 1985.

*Married couple, A*. Allan King, Canadá, 90 min, 1970.

*Meat*. Frederick Wiseman, 112 min, 1976.

*Memorandum*. Beryl Fox, National Film Board of Canada, 58 min, 1965.

*Ménilmontant*. Dimitri Kirsanoff, França, 1926.

*Moana*. Robert Flaherty, Samoa/Estados Unidos, 26 min, 1927.

*Modelo* (*Model*). Frederick Wiseman, 129 min, 1980.

*Momma don't allow*. Karel Reis e Tony Richardson, Grã-Bretanha, 22 min, 1956.

*Monterey pop*. D.A. Pennebaker, 82 min, 1967.

*Mundo cão* (*Mondo cane*). Gualtiero Jacopetti e Franco E. Prosperi, Itália, 105 min, 1963.

*N!ai: The story of a !Kung woman*. John Marshall, série Odyssey/PBS, deserto de Kalahari (Namíbia, Angola)/Estados Unidos, 58 min, 1980.

*N.Y., N.Y.* Francis Thompson, 15 min, 1957.

*Nanook, o esquimó* (*Nanook of the north*). Robert Flaherty, Canadá/Estados Unidos, 55 min, 1922.

*Netsilik eskimos*, série. Asen Balikci e Guy Mary-Rousseliere, Education Development Corporation e National Film Board of Canada, Canadá, 18 episódios, cerca de dez horas de projeção, 1967-1968.

*No lies*. Mitchell Block, 25 min, 1973.

*Nobody's business*. Alan Berliner, 60 min, 1996.

*Not a love story: A film about pornography*. Bonnie Klein, National Film Board of Canada, Canadá, 68 min, 1996.

*Nuer, The*. Hilary Harris, George Breidenbach e Robert Gardner, Etiópia/Estados Unidos, 75 min, 1970.

*Nuit et brouillard*. Alain Resnais, Polônia/França, 31 min, 1955.

*Obedience*. Stanley Milgram, 45 min, 1965.

*Operation abolition*. House Un-American Activities Committee com Washington Video Productions, 45 min, 1960.

*Operation correction*. American Civil Liberties Union, 47 min, 1961.

*Outubro, dez dias que abalaram o mundo* (*Oktyabr*). Sergei M. Eisenstein, União Soviética, 104 min, 1927.

*Pacific 231*. Jean Mitry, 10 min, 1948.

*Padeniye dinastii Romanovich*. Esther Shub, União Soviética, 90 min, 1927.

*Paradise lost: The child murders at Robin Hood Hills*. Joe Berlinger e Bruce Sinofsky, 150 min, 1996.

*Paris is burning*. Jennie Livingston, 71 min, 1990.

*Paris que dorme* (*Paris qui dort*). René Clair, França, 36 min, 1924.

*Pentágono à venda, O* (*The selling of the Pentagon*). Peter Davis, CBS News, 52 min, 1971.

*People's century, The*. WGBH-Boston/PBS, 26 episódios de uma hora, 1998.

*People's war, The*. N.Y. Newsreel, 40 min, 1969.

*Pesn o Gerojach (Komsomol)*. Joris Ivens, União Soviética, 50 min, 1932.

*Pets or meat: The return to Flint*. Michael Moore, 23 min, 1992.

*Plow that broke the plains, The*. Pare Lorentz, U.S. Resettlement Administration, 25 min, 1936.

*Ponte, A* (*De Brug*). Joris Ivens, 11 min, 1928.

*Por que lutamos* (*Why we fight*), série. Frank Capra e Anatole Litvak, U.S. War Dept., sete filmes de duração variada, 1942-1945.

*Portrait of Jason*. Shirley Clarke, 105 min, 1967.

*Primárias* (*Primary*). Drew Associates, D.A. Pennebaker e Richard Leacock, com Terence Macartney-Filgate e Albert Maysles, 60 min, 1960.

*Propos de Nice, À*. Jean Vigo, França, 18 min, 1930.

*Racquetteurs, Les*. Gilles Groulx e Michel Brault, National Film Board of Canada, 15 min, 1958.

*Reagrupamento* (*Reassemblage*). Trinh T. Minh-ha, Senegal/Estados Unidos, 40 min, 1982.

*Regador regado, O* (*L'arroseur arrosé/Le jardinier*). Louis Lumière, 1 min, 1895.

*Rennsymphonie*. Hans Richter, Alemanha, 7 min, 1929.

*Report from the Aleutians*. John Huston, U.S. Army Signal Corps, 47 min, 1943.

*Réquiem a Lenin* (*Tri pesni o Lenine*). Dziga Vertov, União Soviética, 62 min, 1934.

*Retorno à razão, O* (*Le retour à la raison*). Man Ray, França, 3 min, 1923.

*Ritmo 21* (*Rhythmus 21*). Hans Richter, Alemanha, 15 min, 1921.

*Ritmo 23* (*Rhythmus 23*). Hans Richter, Alemanha, 4 min, 1923.

*River, The*. Pare Lorentz, Farm Security Administration, 31 min, 1937.

*Roger e eu* (*Roger and me*). Michael Moore, 87 min, 1989.

*Roma, cidade aberta* (*Roma, città aperta*). Roberto Rossellini, Itália, 100 min, 1946.

*Roses in december*. Ana Carringan e Bernard Stone, El Salvador/Estados Unidos, 56 min, 1982.

*Rossiya Nikolaya II i Lev Tolstoy*. Esther Shub, União Soviética, 60 min, 1928.

*Roue, La*. Abel Gance, França, 130 min, 1923.

*Roy Cohn/Jack Smith*. Jill Godmilow, 90 min, 1994.

*Sad song of yellow skin*. Michael Rubbo, National Film Board of Canada, Vietnã do Sul/ Canadá, 58 min, 1970.

*Saida dos trabalhadores das fábricas Lumière* (*La sortie des usines Lumière*). Louis Lumière, França, 1 min, 1895.

*Salesman*. Albert Maysles, David Maysles e Charlotte Zwerin, 90 min, 1969.

*Sans soleil*. Chris Marker, França, 100 min, 1982.

*Scorpio rising*. Kenneth Anger, 30 min, 1964.

*Section Anderson, La*. Pierre Schoendorffer, Vietnã/França, French Broadcasting System, França, 65 min, 1966.

*Shadows*. John Cassavetes, 87 min, 1961.

*Sherman's march*. Ross McElwee, 155 min, 1985.

*Shoah*. Claude Lanzman, Polônia/França, parte 1 – 273 min, parte 2 – 290 min, 1985.

*Shock of the new, The*. Robert Hughes, sete episódios de uma hora, BBC-TV e Time-Life Television, 1980.

*Silverlake life: The view from here*. Tom Joslin, Mark Massi e Peter Friedman, 99 min, 1993.

*Smoke menace*. John Taylor, Grã-Bretanha, 14 min, 1937.

*Sob os tetos de Paris* (*Sous les toits de Paris*). René Clair, França, 96 min, 1930. (Não está no texto.)

*Sobrenome Viet nome de batismo Nam* (*Surname Viet given name Nam*). Trinh T. Minh-ha, 108 min, 1989.

*Sol Svanetti*. Mikhail Kalatozov, União Soviética, 53 min, 1930.

*Soldier girls*. Joan Churchill e Nicolas Broomfield, 87 min, 1980.

*Solidão de uma corrida sem fim, A* (*The loneliness of the long distance runner*). Tony Richardson, Grã-Bretanha, 104 min, 1962.

*Solovetsky vlast.* Marina Goldovskaya, União Soviética, 90 min, 1988.

*Song of Ceylon.* Basil Wright, Ceilão/Grã-Bretanha, 40 min, 1934.

*Sorridente Madame Beudet, A* (*La souriante Madame Beudet*). Germaine Dulac, França, 54 min, 1922.

*Speak body.* Kay Armitage, Canadá, 20 min, 1987.

*Strange victory.* Leo Hurwuitz, 80 min, 1948.

*Symphonie diagonale.* Viking Eggling, Alemanha, 5 min, 1924.

*Takeover.* David e Judith MacDougall, 90 min, Austrália, 1981.

*Terra espanhola, A* (*The spanish earth*). Joris Ivens, 52 min, 1937.

*Terra sem pão* (*Terre sans pain* ou *Las Hurdes*). Luis Buñuel, Espanha, 27 min, 1932.

*Terra treme, A* (*La terra trema*). Luchino Visconti, Itália, 160 min, 1948.

*Things I cannot change, The.* Tanya Ballantyne, National Film Board of Canada, 58 min, 1966.

*This is Spinal Tap.* Rob Reiner, 82 min, 1984.

*Ties that bind, The.* Su Friedrich, 55 min, 1984.

*Times of Harvey Milk, The.* Robert Epstein e Richard Schmiechen, 87 min, 1989.

*Trance and dance in Bali.* Gregory Bateson e Margaret Mead, série Character Formation in Different Culture, Bali/Estados Unidos, 20 min, baseado em trabalho de campo realizado em 1936-1938, lançado em 1952.

*Triunfo da vontade, O* (*Der Triumph des Willens*). Leni Riefenstahl, Alemanha, 107 min, 1934.

*Turksib.* Victor A. Turin, União Soviética, 57 min, 1929.

*TV Nation.* Michael Moore, série televisiva, 1994.

*Two laws.* Carolyn Strachan e Alessandro Cavadini com a comunidade borrolola, 130 min, 1981.

*Union maids.* Jim Klein, Miles Mogulescu e Julia Reichert, 51 min, 1976.

*Velho e o novo, O* (*Staroe i Novoe*). Sergei M. Eisenstein, União Soviética, 70 min, 1929.

*Vent d'est*. Jean-Luc Godard, França, 95 min, 1970. (Não está no texto.)

*Viagem à lua* (*Le voyage dans la lune*). Georges Méliès, França, 14 min, 1902.

*Victory at sea*. Henry Salomon e Isaac Kleinerman, NBC Television, 26 episódios de meia hora, 1952-1953.

*Vietnã, ano do porco* (*In the year of the pig*). Emile de Antonio, 101 min, 1969.

*War comes to America*. Frank Capra e Anatole Litvak, U.S. War Dept., parte sete da série *Por que lutamos* (*Why we fight*), 70 min, 1945.

*War game, The*. Peter Watkins, Grã-Bretanha, 45 min, 1966.

*Watsonville on strike*. Jon Silver, 70 min, 1989.

*Ways of seeing*, partes 1-4. Com John Berger, BBC, Grã-Bretanha, quatro episódios de meia hora, 1974.

*We are the Lambeth boys*. Karel Reisz, Grã-Bretanha, 52 min, 1958.

*Wedding camels*. David e Judith MacDougall, Turkana Conversations Trilogy, Quênia/Austrália, 108 min, 1980.

*When we were kings*. Leon Gast, 87 min, 1996.

*Who killed Vincent Chin?* Renee Tajima e Christine Choy, 87 min, 1988.

*Why Vietnam?* U.S. Department of Defense, Vietnã/Estados Unidos, 32 min, 1965.

*With babies and banners: The story of the Women's Emergency Brigade*. Lorraine Gray, Anne Bohlen e Lynn Goldfard, 45 min, 1977.

*Woman's film, The*. Seção Feminina do San Francisco Newsreel, 40 min, 1971.

*Wonder ring, The*. Stan Brakhage, 6 min, 1955.

*Word is out*. Obra coletiva da Mariposa, Nancy Adair, Peter Adair, Andrew Brown, Robert Epstein, Lucy Massie Phenix, Veronica Silver, 130 min, 1977.

*Yanomamo*, série. Ver *Ax fight, The*.

*Yidl in the middle: Growing up jewish in Iowa*. Marlene Booth, 58 min, 1998.

*Yuki yukite shingun*. Kazuo Hara, Japão, 123 min, 1987.

*Zeigt ein Lichtspiel: Schwarz, weiss, grau*. Laszlo Moholy-Nagy, 6 min, 1930.

*Zvenigora*. Aleksandr Dovzhenko, União Soviética, 90 min, 1928.

# *LISTA DE DISTRIBUIDORES*

## *a) Distribuidores americanos*

Observação: Uma versão regularmente atualizada desta lista pode ser encontrada em http://iupress.indiana.edu/nichols/

- Bullfrog Films
  P.O. Box 149
  Oley, PA 19547
  Fone: 610-779-8226
  Website: www.bullfrogfilms.com
  Contato: video@bullfrogfilms.com

Bullfrog Films tem mais de 500 títulos sobre assuntos como globalização, contaminação ambiental, questões femininas, saúde e direitos humanos. Exemplos de títulos recentes incluem: *Drumbeat for Mother Earth*, *The Golf War*, *Rising waters* e *Secrets of Silicon Valley*.

- California Newsreel
  149 Ninth Street, Suite 420
  San Francisco, CA 94103
  Fone: 415-621-6522
  *Website*: www.newsreel.org
  Contato: contact@newsreel.org

California Newsreel tem alguns dos títulos clássicos do Newsreel, como *Black Panther* e *San Francisco State: On strike*, muitos filmes recentes sobre a África e também ficção e documentário. Os títulos de documentários incluem *Black is, black ain't*; *The strange demise of Jim Crow*; *Long nights journey into day*; *Legacy*; *KPFA on the air*; e *Nuyorican dream*.

- Cambridge Documentary
  Box 390385
  Cambridge, MA 02139-0004
  Fone: 617-354-3677
  Fax: 617-484-0754
  *Website*: www.cambridgedocumentaryfilms.org
  Contato: cdf@shore.net

Esse distribuidor é especializado em documentário de questão social e tem títulos como *Beyond killing us softly: The strength to resist*; *Defending our lives*; *Pink triangles*; e *Choosing children*.

- Canadian Film Distribution Center
  Canadian Studies Resources Specialist
  Feinberg Library
  SUNY at Plattsburgh
  Plattsburgh, NY 12901-2697
  Fone: 518-564-2396
  *Website*: canada-acsus.plattsburgh.edu/video/video.htm
  Contato: mathew.smith@plattsburgh.edu

Esse centro sem fins lucrativos distribui muitos filmes do National Film Board do Canadá, e também outros como *Acid rain: Requiem or recovery*, por taxas simbólicas destinadas a instituições educativas.

- Canyon Cinema
  2325 Third Street, Suite 338
  San Francisco, CA 94107
  Fone: 415-626-2255
  *Website*: www.canyoncinema.com
  Contato: film@canyoncinema.com

Canyon Cinema começou como uma cooperativa de cineastas para distribuir as obras de cineastas experimentais da costa oeste. Ainda é a melhor fonte para esse tipo de trabalho, mas também representa a obra de cineastas de outras partes do mundo. A ênfase está no filme experimental, mas muitos desses filmes têm uma significação documental. Sua lista vai da obra completa de Kenneth Anger e Bruce Conner a títulos radicais do Newsreel dos anos 60, como *Off the pig* e *People's park*, bem como a obra mais recente de cineastas independentes.

- Carousel Film and Video
  250 Fifth Avenue, Suite 204
  New York, NY 10001
  Fones: 800-683-1660 / 212-683-1660
  Fax: 212-683-1662

Carousel tem uma grande variedade de documentários, com enfoque especial na história negra (*A poet's voice*; *Middle passage en route*) e temas *gays*/lésbicos (*The real Ellen story*; *Maid of honor*; *When Shirley met Florence*).

- Cinema Guild
  130 Madison Avenue, Second Floor
  New York, NY 10016
  Fones: 800-723-5522 / 212-685-6242
  Fax: 212-685-4717
  *Website*: www.cinemaguild.com
  Contato: thecinemag@aol.com

Cinema Guild fornece uma série grande de documentários contemporâneos, particularmente filmes com ênfase em mudança social, como *From swastika to Jim Crow*; *Witness: Voices from the Holocaust*; *Stripped and teased: Tales from Las Vegas women*; e *By any means necessary*. Seu acervo também inclui grande número de títulos latino-americanos, caribenhos, africanos e do Oriente Médio, como *Maquila: A tale of two Mexicos*; *Lanfanmi Selavi*; *Hanan Ashrawi: A woman of her time*; e *The man who drove Mandela*.

- Direct Cinema Limited
  P.O. Box 10003
  Santa Monica, CA 90410-1003
  Fone: 310-636-8200
  Fax: 310-636-8228
  *Website*: www.directcinema.com
  Contato: dclvideo@aol.com

Direct Cinema Limited vem distribuindo documentários de excelente qualidade, desde 1974, e compilou um acervo que contém muitos filmes agraciados com Oscars e Emmys. Fornece documentários curtos e longos sobre temas como o Holocausto (*Angels of vengeance*; *The hunt for Adolf Eichman*), a vida e a cultura judaicas (*Half the kingdom*; *Intermarriage: When love meets tradition*), história (*Primary*; *Vietnam requiem*; *Four little girls*), dança e ópera (*Sing faster: The stagehand's ring cycle*; *Suzanne Farrell: Elusive muse*) e antropologia (*The Amish and us*; *Cannibal tours*).

- Documentary Educational Resources
  101 Morse Street
  Watertown, MA 02172
  Fone: 617-926-0491
  *Website*: www.der.org
  Contato: docued@der.org

DER é especializado em filmes etnográficos. As séries *Yanomamo* e *Bushmen* estão representadas, da mesma maneira que obras mais recentes como *Opra Roma: The gypsies of Canada* e *Seeking the spirit: Plains indians in Russia*.

- Downtown Community Televison Center
  87 Lafayette Street
  New York, NY 10013
  Fone: 212-966-4510
  Fax: 212-219-0248
  *Website*: www.dctvny.org
  Contato: jonny@dctvny.org

DCTV distribui documentários de questão social. Seus títulos incluem *A Cinderella season: The lady Vols fight back*; *High on Crack Street*; *Look up: The prisoners of Rikers Island*; *Atomic horse milk*; *Hard metal disease*; e *Chiapas: The fight for land and liberty*.

- Electronic Arts Intermix
  542 W. 22nd Street, Third Floor
  New York, NY 10011
  Fone: 212-337-0680
  Fax: 212-337-0679
  *Website*: www.eai.org
  Contato: info@eai.org

Fundado em 1971, Electronic Arts Intermix (EAI) é uma fonte importante de vídeos e novas mídias de artistas. EAI distribui mais de 2.500 títulos de 175 artistas para os mercados educativo, cultural, artístico e televisivo de um lado a outro dos Estados Unidos e mundo afora. Seu acervo vai de obras históricas dos anos 60 a obras novas de artistas de mídia que despontaram nos anos 90. Todos os títulos podem ser encomendados no *website*. EAI tem a obra de Chris Marker, George Kuchar, Beth B, Chip Lord, Alexander Klug, Jean-Luc Godard, Péter Forgács, Karen Finley, Sophie Calle e John Cage, entre outros.

- Em Gee
  6924 Canby Avenue, Suite 103
  Reseda, CA 91335
  Fone: 818-881-8110
  Website: http://emgee.freeyellow.com
  Contato: mglass@worldnet.att.net

Em Gee é especializado em cinema antigo, com mais de 6 mil títulos norte-americanos e internacionais em distribuição. Alguns títulos interessantes são *Rescued by Rover* e *La jetée*.

- Facets Multimedia, Inc.
  1517 W. Fullerton Avenue
  Chicago, IL 60614
  Fone: 800-331-6197
  Fax: 773-929-5437
  *Website*: www.facets.org

Facets tem uma série extraordinariamente variada de filmes de qualidade em vídeo e DVD, que podem ser adquiridos no *website*. Os documentários fornecidos incluem *Nanook, o esquimó*; *A batalha de San Pietro*; *Forever activists: Stories from the Abraham Lincoln Brigade*; *Shoah*; e *Mr. Death: The rise and fall of Fred A. Leuchter, Jr.*

- Fanlight Productions
  4196 Washington Street, Suite 2
  Boston, MA 02131
  Fones: 800-937-4113 / 617-469-4999
  *Website*: www.fanlight.com
  Contato: fanlight@fanlight.com

Fanlight é especializado em questões médicas e de saúde mental e tem títulos como *Dress him while he walks*; *How I coped when mommy died*; *Narcolepsy*; *Shadows and lies*; e *Remembering Tom*.

- Filmakers Library
  124 East 40th Street
  New York, NY 10016
  Fones: 800-555-9815 / 212-808-4980
  *Website*: www.filmakers.com
  Contato: info@filmakers.com

Filmakers Library oferece uma seleção muito apurada de documentários sobre temas como trabalho (*In the land of plenty*; *Women unionize the catfish industry*), saúde e deficiência (*Sound and fury*; *A dyslexic family diary*), relações de raça (*Crickett outta Compton*; *Roy Smith*), meio ambiente (*Lavender Lake*; *Ships of shame*); estudos de gênero (*Call to witness*; *99% Woman*) e aids (*Living positive*).

- Film-Makers' Cooperative
  a/c Clocktower Gallery
  108 Leonard Street, 13th Floor
  New York, NY 10013
  Fone: 212-267-5665
  Fax: 212-267-5666
  *Website*: www.film-makerscoop.com
  Contato: film6000@aol.com

Film-Makers' Cooperative começou em 1962 e, atualmente, tem mais de 5 mil filmes e vídeos em seu acervo. É o maior arquivo e o maior distribuidor de filmes independentes e de vanguarda do mundo. Tem obras de Maya Deren, George Kuchar, Stan Brakhage, Michael Snow, Emily Breer, Nestor Almendros e Gary Edelstein, entre outros.

- Films for the Humanities and Sciences
  P.O. Box 2053

Princeton, NJ 08543-2053
Fone: 800-257-5126
*Website*: www.films.com

Esse distribuidor fornece mais de 8 mil títulos. Seus temas incluem psicologia e saúde mental (*Broken child: Case studies of child abuse*; *Patrick's story: Attempted suicide*; *Attempting life*), estudos multiculturais (*Chinese americans: Living in two worlds*; *The fateful decade: From Little Rock to the Civil Rights Bill*), estudos femininos (*Safe: Inside a battered women's shelter*; *Beyond borders: Arab feminists talk about their lives*) e filosofia e ética (*Rethink the death penalty*; *The roots of belief: Animism to Abraham, Moses, and Buddha*).

- First Run/Icarus Films
  32 Court Street, 21st Floor
  Brooklyn, NY 11201
  Fones: 718-488-8900 / 800-876-1710
  *Website*: www.frif.com
  Contato: info@frif.com

First Run/Icarus Films distribui mais de 750 filmes e vídeos documentários de qualidade superior, incluindo títulos como *Blood in the face*, *Born in flames*, *Paulina*, *States of terror* e *One day in the life of Andrei Aresenevich*. Esse distribuidor também tem um grande número de títulos latino-americanos (*The comrade: Life of Luiz Carlos Prestes*; *Chile*; *Obstinate memory*), asiáticos (*Sun rise over Tiananmen Square*; *From opium to chrysanthemums*) e africanos (*Chronicle of a genocide foretold*).

- Flower Films
  10341 San Pablo Avenue
  El Cerrito, CA 94530
  Fone: 510-525-0942
  Fax: 510-525-1204
  *Website*: www.lesblank.com
  Contato: Blankfilm@aol.com

O distribuidor de Les Blank tem todos os filmes dele e alguns outros, incluindo *Garlic is as good as ten mothers*; *Werner Herzog eats his shoe*; e *Burden of dreams*.

- Frameline
  346 Ninth Street
  San Francisco, CA 94103
  Fone: 415-703-8650
  *Website*: www.frameline.org
  Contato: info@frameline.org

Frameline é especializado em filmes e vídeos sobre temas gays e lésbicos. Fornece títulos como *Two encounters*; *Gay Cuba*; *Surviving friendly fire*; *Lone star hate*; e *Línguas desatadas*.

- Insight Media
  2162 Broadway
  New York, NY 10024-0621
  Fone: 800-233-9910
  Fax: 212-799-5309
  *Website*: www.insight-media.com
  Contato: cs@insight-media.com

Insight Media distribui filmes e vídeos para o mercado educacional. Seus temas incluem comunicação e estudos cinematográficos (*Classified X*; *Changing voices: Decolonizing the screen*); África (*Fighting for survival: The pastoralist land rights movement of Northern Tanzania*; *Iindawo Zikathixo: In God's place*); e justiça criminal e estudos jurídicos (*When a child kills*; *Kolokouris: What's the verdict?*).

- Kino International
  333 W. 39th Street, Suite 503
  New York, NY 10018
  Fone: 212-629-6880
  Fax: 212-714-0871
  *Website*: www.kino.com

Kino distribui filmes internacionais contemporâneos, filmes independentes norte-americanos e documentários de alta qualidade. Distribui também muitos filmes clássicos no formato original de 35 mm, além de vendê-los em vídeo. Seus títulos de documentários incluem filmes do British Documentary Movement (*Desert victory*; *England in the thirties* etc.), assim como filmes contemporâneos lançados com aparato (*Um especialista* e *Leni Riefenstahl, a deusa imperfeita*).

- Ladyslipper
  3205 Hillsborough Road
  Durham, NC 27705
  Fone: 800-634-6044
  Fax: 800-577-7892
  *Website*: www.ladyslipper.org
  Contato: info@ladyslipper.org

Ladyslipper fornece vídeos sobre questões lésbicas e femininas. Seu acervo contém filmes de ficção e, em menor quantidade, documentários. Alguns documentários interessantes são *All God's children*; *Not for ourselves alone*; *Paris was a woman*; e *Intimate portrait: Bella Abzug*.

- Maysles Films
  250 W. 54th Street
  New York, NY 10019
  Fone: 212-582-5050
  *Website*: www.mayslesfilms.com
  Contato: info@maysles.com

Maysles Films vende algumas das obras dos irmãos Maysles para o mercado de vídeo doméstico, incluindo *Salesman*; *Running fence*; e *Grey gardens*.

- Movies Unlimited
  3015 Darnell Road
  Philadelphia, PA 19115
  Fones 212-722-8398 / 800-4-MOVIES
  *Website*: www.moviesunlimited.com
  Contato: movies@moviesunlimited.com

Esse distribuidor vende vídeos de filmes para o mercado de vídeo doméstico. Seu catálogo é enorme e inclui documentários como as séries de Jacques Cousteau, da National Geographic, da March of Times, além de filmes de documentaristas famosos como Robert Flaherty, Charles e Ray Eames, Errol Morris, Barbara Kopple e Alan Berliner. Oferece também uma grande coletânea de filmes sobre questões gays/lésbicas, incluindo *After Stonewall*; *A história de Brandon Teena*; e *Living with pride: Ruth Ellis at 100*.

- The Museum of Modern Art
  Circulating Film and Video Library
  11 W. 53rd Street
  New York, NY 10019
  Fone: 212-708-9530
  *Website*: www.moma.org
  Contato: circfilm@moma.org

O MoMA tem um repertório seleto de documentários clássicos, incluindo muitos filmes de Lumière, documentários britânicos da década de 1930, filmes do National Film Board do Canadá, as séries *Por que lutamos* e *March of times*, produções da Film and Photo League e da Frontier Films e a série *Navajo film themselves*.

- NAATA Distribution
  346 Ninth Street, Second Floor
  San Francisco, CA 94103
  Fone: 415-552-9550
  Fax: 415-863-7428
  *Website*: www.naatanet.org

NAATA distribui grande número de vídeos sobre questões asiático-americanas, como *Passing through*; *Not black or white*; *Cidadão Hong Kong*; *First person plural*; *Lamentamos informar*; *Unwanted soldier*; e *We served with pride: The chinese american experience in WWII*.

- National Film Board of Canada
  350 Fifth Avenue, Suite 4820
  New York, NY 10118

Fones: 212-629-8890 / 800-542-2164
Fax: 212-629-8502
*Website*: www.nfb.ca
Contato: NewYork@nfb.com

National Film Board do Canadá (NFB) é um órgão público, criado em 1939, para produzir e distribuir filmes canadenses. O NFB distribui mais de 10 mil filmes. Fornece a maioria dos títulos famosos do NFB, como *City of gold*; *N-zone*; e *Sad song of yellow skin*.

- New Day Films
  22-D Hollywood Avenue
  Hohokus, NJ 07432
  Fone: 888-367-9154
  Fax: 201-652-1973
  *Website*: www.newday.com

New Day Films é uma cooperativa de documentaristas, com uma gama variada de títulos de questões sociais, como *El corrido de Cecilia Rios*; *Yidl in the middle: Growing up jewish in Iowa*; *In whose honor: American indian mascots in sports*; *Scout's honor*; *Bionic beauty salon*; *Father Roy: Inside the school of assassins*; e *Yield to total elation: The life and art of Achilles Rizzoli*.

- New Dimensions Media
  611 E. State Street
  Jacksonville, IL 62650
  Fone: 800-288-4456
  Fax: 800-242-2288
  *Website*: www.btsb.com
  Contato: ndm@btsb.com

New Dimensions Media distribui filmes educativos. Seu acervo inclui os títulos *East Timor: Free at last?*; *Harriet Tubman and the underground railroad*; *Changing mother nature: Genetics in food*; e *All about Eve*.

- New Yorker Films
  16 W. 61st Street
  New York, NY 10023
  Fone: 212-247-6110
  Fax: 212-307-7855
  *Website*: www.newyorkerfilms.com

New Yorker Films distribui vários longas-metragens estrangeiros importantes e também documentários de grande qualidade, como *O triângulo rosa*; *One day in september*; *A place called Chiapas*; e *American movie*.

- NTIS National Audiovisual Center (NAC)
  U.S. Department of Commerce
  Technology Administration
  Springfield, VA 22161
  Fone: 703-605-6000
  *Website*: www.ntis.gov/nac

NAC é uma central de material audiovisual desenvolvido pelo governo federal. Fornece filmes feitos sob os auspícios de órgãos governamentais, desde *The plow that broke the plains* e da série *Por que lutamos* até *Red nightmare* e *Why Vietnam*. Essa central oferece encomendas *on-line* e distribui material tanto nos Estados Unidos como no exterior.

- Paper Tiger Television
  339 Lafayette Street
  New York, NY 10012
  Fone: 212-420-9045
  Fax: 212-420-8196
  *Website*: www.papertiger.org
  Contato: info@papertiger.org

Paper Tiger é uma instituição coletiva voluntária. É dissidente da transmissão por satélite, que difunde material para canais de acesso comunitário e instituições educativas. Seus programas também estão disponíveis em vídeo e incluem *Homecoming queens*; *Rock, paper, missiles*; e *Subverting media: A guide to low tech information activism*.

- PBS Video
  1320 Braddock Place
  Alexandria, VA 22314-1698
  Fone: 800-424-7963
  Fax: 703-739-8131
  *Website*: www.pbs.org

PBS fornece material produzido para o Public Broadcasting System, como *From swastika to Jim Crow*; *On our own terms: Moyers on dying*; as séries *American Experience*, *P.O.V* e *Frontline*.

- Select Media
  18 Harrison Street, Suite 5
  New York, NY 10013
  Fones: 212-431-8923 / 800-343-5540
  Fax: 212-334-6173
  Website: www.selectmedia.org
  Contato: bwachter@usa.net

Select Media aluga vídeos educativos a respeito do tópico juventude em risco. Seus títulos incluem *Absolutely positive*; *Aids: Changing the rules*; *The ride*; e *Diary of a teenage smoker*.

- Swank Motion Pictures
  201 South Jefferson Avenue
  Saint Louis, MO 63103
  Fone: 800-876-5577
  Fax: 314-289-2192
  *Website*: www.swank.com

Swank é um grande distribuidor de longas-metragens de ficção e documentários autorizados para exibição pública. Seus documentários incluem *When we were kings*; *Roger e eu*; *Baraka, um mundo através das palavras*; e *The cruise*.

- Telling Pictures
  121 9th Street
  San Francisco, CA 94103
  Fone: 415-864-6714
  415-864-4364
  *Website*: www.tellingpix.com

Telling Pictures distribui filmes produzidos por Jeffrey Freidman e Rob Epstein, incluindo *O triângulo rosa*; *The times of Harvey Milk*; e *O outro lado de Hollywood*.

- Third World Newsreel
  545 Eighth Avenue, 10th Floor
  New York, NY 10018
  Fone: 212-947-9277
  Fax: 212-594-6417
  Website: www.twn.org

Third World Newsreel oferece muitos títulos clássicos do Newsreel, como *Wilmington*, *People's war* e *Columbia revolt*, e também obras mais recentes que abordam questões em defesa dos não brancos nos Estados Unidos, como *Cuban roots/Bronx stories*; *Kabul, Kabul*; *Borne in war*; e *Imagining place*. Third World também fornece um grande número de títulos latino-americanos.

- University of California Extension
  Center for Media and Independent Learning
  2000 Center Street, Fourth Floor
  Berkeley, CA 94704
  Fone: 510-642-0460
  Fax: 510-643-9271
  *Website*: www.cmil.unex.berkeley.edu/media/
  Contact: cmil@uclink.berkeley.edu

Esse centro, como a maioria dos centros universitários de mídia, é especializado em filmes que podem ser usados como material de apoio para cursos de todos os tipos. Como outros centros, tem uma coleção abundante de obras de valor específico para cursos de cinema e muitos títulos dirigidos, principalmente, a outros cursos de especial interesse para o documentarista. Os documentários disponíveis incluem títulos sobre a África (*Turkana conversations trilogy*; *To live with herds*; *Under the men's tree*), as ciências sociais (*Tatau: What one must do*; *Sunflowers*; *The homeless home movie*), as ciências médicas e da saúde (*Birth of perception: The american story on RU-486*; *Whose body, whose rights*) e as ciências e questões ambientais (*Laid to waste*; *Heart of the people*).

- Video Data Bank
  112 S. Michigan Avenue
  Chicago, IL 60603
  Fone: 312-345-3550
  Fax: 312-541-8073
  *Website*: www.vdb.org
  Contato: info@vdb.org

Fundado em 1976, no começo do movimento de videoarte nos Estados Unidos, o Video Data Bank é um dos maiores fornecedores norte-americanos de vídeos alternativos e artísticos. VDB distribui vídeos artísticos e documentários feitos por artistas e entrevistas gravadas com artistas plásticos, fotógrafos e críticos. Fornece a obra de videoartistas como George Kuchar, Sherry Millner, Jim Cohen, Jeanne Finley e Nelson Henricks, entre outros.

- Viewfinders/Uncommon Video, Inc.
  P.O. Box 1665
  Evanston, IL 60204-1665
  Fone: 847-869-0600
  Fax: 847-869-1710
  *Website*: www.uncommon-video.com
  Contato: orders@uncommon-video.com

O catálogo de Viewfinders é constituído de mais de 7 mil títulos. A pedido, também fornece filmes não disponíveis em seu acervo. Viewfinders oferece um grande número de documentários produzidos para a rede PBS, assim como documentários lançados com alarde, como *Woody Allen: Wild man blues* e *Anna*, de Nikita Mikhailkov. Também oferece vários documentários clássicos, como *Victory at sea*; *Nuit et brouillard*; e *Shoah*.

- Winstar Cinema
  419 Park Avenue South, 20th Floor
  New York, NY 10016
  Fone: 212-686-6777
  Fax: 212-545-9931
  *Website*: www.winstarcinema.com

Winstar Cinema distribui filmes de ficção e documentários Art House de alta qualidade, autorizados para exibição pública. Seus títulos de documentário incluem *Beutopia*; *JS Bach in Auschwitz*; e *Wonderland*.

- Wolfe Video
  P.O. Box 64
  New Almaden, CA 95042
  Fone: 800-642-5247
  Fax: 408-268-9449
  *Website*: www.wolfevideo.com

Wolfe Video distribui filmes gays/lésbicos em vídeo. Seu acervo inclui tanto ficção como documentários. Seus títulos de documentário incluem *Out of the past*; *Stonewall*; *Eyes of Tammy Faye*; *Framing lesbian fashion*; e *The Castro*.

- Women Make Movies
  462 Broadway, Suite 500
  New York, NY 10013
  Fone: 212-925-0606
  Fax: 212-925-2052
  *Website*: www.wmm.com
  Contato: info@wmm.com

WMM é o maior distribuidor de mídia feminina na América do Norte. Fornece mais de 500 filmes feitos por mulheres sobre mulheres, incluindo muitos documentários importantes como *Blind spot: Murder by women*; *A boy named Sue*; *The devil never sleeps*; *Hide and seek*; *Sobrenome Viet nome de batismo Nam*; e *Daughter of suicide*.

- Zeitgeist Films Ltd.
  247 Centre Street, Second Floor
  New York, NY 10013
  Fone: 212-274-1989
  Fax: 212-274-1644
  *Website*: www.zeitgeistfilm.com

Zeitgeist oferece filmes de ficção e documentários de qualidade elevada, adquiridos para distribuição em festivais de cinema. Seu acervo inclui os documentários *Coming out under fire*; *The Gleaners and I*; *Let it come down: The life of Paul Bowles*; *Manufacturing consent*; e *Buckminster Fuller: Thinking out loud*.

- Zipporah Films, Inc.
  One Richdale Avenue, Unit #4
  Cambridge, MA 02140
  Fone: 617-576-3603
  Fax: 617-864-8006

*Website*: www.zipporah.com
Contato: info@zipporah.com

Zipporah distribui todos os filmes de Frederick Wiseman, incluindo *Law and order*; *Titicut Follies*; *A escola*; e *Modelo*.

## b) Distribuidores de outros países

Alemanha

- A.G. Dok
  Im Deutschen Filmmuseum
  Schweizer Strasse 6
  D-60594 Frankfurt Am Main
  Fone: 49-69-62-37-00
  Fax: 49-69-60-321-85
  *Website*: www.agdok.de

A.G. Dok é o braço distribuidor da German Documentary Filmmaker's Association. Representa muitos documentaristas alemães importantes, que produzem filmes sobre vários temas, incluindo questões femininas, guerra e paz, direitos humanos, artes, reunificação alemã, música e sexualidade.

- Athos Films International
  GmbH Husemannstrasse 5
  10435 Berlin, Germany
  Fone: 49-30 44 397 69
  Fax: 49-30 443 95 48
  *Website*: www.athos-films.com
  Contato: production@athos-films.com

Athos Films distribui documentários teatrais e televisivos. Os filmes estão disponíveis em várias mídias e podem ser encomendados diretamente no *website*. Os títulos oferecidos incluem *The cruise*; *Burning man 2020*; *67 Ben Tsvi Road*; *Albania*; e *All the way to America*.

Austrália

- AIATSIS Film Unit
  Australian Institute of Aboriginal and Torres Strait Islander Studies
  GPO Box 553
  Canberra, A.C.T. 2601
  Australia
  Fone: 02-6246-1111

Fax: 02-6261-4281
*Website*: www.aiatsis.gov.au
Contato: adl@aiatsis.gov.au

Aiatsis é a autoridade independente e legalmente constituída do governo da comunidade australiana, que se dedica a estudos aborígines e dos ilhéus do estreito de Torres. Os Aiatsis Audiovisual Archives possuem o maior acervo do mundo de material cinematográfico e videográfico relacionado com estudos sobre os aborígines e os ilhéus do estreito de Torres.

- Australian Film Institute
  49 Eastern Road
  South Melbourne, 3205 VIC
  Australia
  Fone: 613-9696-1844
  Fax: 613-966-7972
  *Website*: www.afi.org.au
  Contato: info@afi.org.au

O AFI foi fundado em 1958 e é o maior distribuidor australiano de documentários, curtas de ficção e animação. Ele dirige a AFI Library, que tem o acervo mais abrangente de literatura sobre cinema e televisão da Austrália.

- National Film and Video Lending Service of Australia
  Cinemedia Access Collection
  222 Park Street
  South Melbourne, Victoria 3205, Australia
  Fones: 03-9929-7040 / 800-803-758
  Fax: 03-9929-7027
  *Website*: www.cinemedia.net
  Contato: access@cinemedia.com

O National Film and Video Lending Service of Australia é uma biblioteca circulante que tem aproximadamente 14.500 títulos. Ela possui um acervo extremamente abrangente de filmes que cobrem o escopo do cinema internacional. O acervo é distribuído para membros cadastrados em toda a Austrália.

- Ronin Films
  P.O. Box 1005
  Civic Square, Canberra, A.C.T. 2608, Australia
  Fone: 02-6248-0851
  *Website*: www.roninfilms.com.au

A Ronin distribui filmes e vídeos educativos nos territórios da Austrália e da Nova Zelândia, com alguns títulos disponíveis para distribuição internacional. Os temas de seus

documentários versam sobre aborígenes australianos, docudramas, Timor Leste, meio ambiente, saúde, história, gênero e sexualidade, França, Rússia, guerra e questões femininas.

Áustria

- Austrian Film Commission
  Stiftgasse 6
  A-1070 Wien, Austria
  Fone: 431-526-33230
  Fax: 431-526-6801
  *Website*: www.afc.at
  Contato: office@afc.at

Embora não seja um distribuidor de filmes, a Austrian Film Commission atua como central de informações sobre filmes de ficção e documentários austríacos.

- Sixpackfilm
  Neubaugasse 45
  P.O. Box 197
  A-107 Wien, Austria
  Fone: 431-525-0990
  Fax: 431-525-0992
  *Website*: www.sixpackfilm.com
  Contato: office@sixpackfilm.com

Sixpackfilm distribui filmes europeus de vanguarda, muitos com teor documental.

Canadá

- Groupe Intervention Video
  5505 St. Laurent Blvd., Suite 3015
  Montreal, Quebec H2T1S6
  Fone: 514-271-5506
  Fax: 514-271-6980
  *Website*: www.givideo.org
  Contato: giv@videotron.ca

GIV distribui filmes e vídeos feitos por mulheres canadenses, norte-americanas e latino-americanas. Seus títulos de documentário incluem *Boy, girl*; *Breast feeding: Who loses, who wins*; *A cancer video*; e *Black women of Brazil*.

- Video In
  1965 Main Street
  Vancouver, BC V5T 3C1
  Canada

Fone: 604-872-8337
Fax: 604-876-1185
*Website*: www.videoinstudios.com
Contato: videoin@telus.net

Video In distribui a obra de artistas do vídeo, principalmente da costa oeste do Canadá. Sua biblioteca contém grande número de títulos canadenses sobre questões sociais e políticas de gênero, como *Queen's cantonese*; *Being fucked up*; e *Marking the mother*. Também distribui aproximadamente 160 títulos norte-americanos e alguns vídeos internacionais.

Escandinávia

- Danish Film Institute
  55 Gothersgade
  DK-1123 Copenhagen K
  Denmark
  Fone: 45-33-74-34-00
  Fax: 45-33-74-34-01
  *Website*: www.dfi.dk
  Contato: dfi@dfi.dk

O Danish Film Institute é o órgão nacional responsável pelo apoio e estímulo ao filme e à cultura cinematográfica na Dinamarca. O DFI desenvolve, produz e distribui filmes de ficção e documentários.

França

- AMIP
  52 rue Charlot
  75003 Paris, France
  Fone: 33-1-48874513
  Fax: 33-1-48874010
  *Website*: www.tvfi.com
  Contato: amip@worldnet.fr

AMIP produz e distribui documentários para o mercado televisivo internacional. Seu acervo contém mais de 500 horas de documentários sobre temas como cinema, cultura, história, biografias e atualidades. Os títulos disponíveis incluem *Cinema of our time*; *David Cronenberg*; *Sugar Ray Robinson, uma lenda americana*; e *Tokyo*.

- Light Cone
  12 rue des Vignoles
  75020 Paris, France
  Fone: 33-1-46590153

Fax: 33-1-46590312
*Website*: www.lightcone.org
Contato: ligtcone@club-internet.fr

Light Cone distribui filmes e vídeos experimentais de Stan Brakhage, Chantal Ackerman, Caroline Avery, Pip Chodorov, Abigail Child, Maya Deren, Jonas Mekas, Jennifer Burford, Hans Richter e Bill Morrison, entre outros. Muitos filmes de seu acervo têm teor documental.

- Pathé International
  10 rue Lincoln
  75008 Paris, France
  Fone: 33-1-40769169
  Fax: 33-1-40769194
  *Website*: www.patheinternational.com

Pathé International é o distribuidor de filmes do Pathé Group. Distribui longas-metragens e documentários na França, e também no exterior, sobre assuntos como esporte, questões sociais, etnografia e aventura.

- Play Film Distribution
  14 rue du Moulin Joly
  75011 Paris, France
  Fone: 33-1-40210990
  Fax: 33-1-40218844
  *Website*: www.playfilm.fr
  Contato: playfilm@playfilm.br

Play Film Distribution produz e distribui documentários sobre assuntos como etnografia (com enfoque especial na Ásia Central e no Irã), artes, cinema, história, biografia e atualidades. Seus títulos incluem *Paris month after month*; *Zinat: A special day*; *Rodchenko and the russian avant-garde*; e *Mokarrameh: Memories and dreams*.

Grã-Bretanha

- British Film Institute Collections
  21 Stephen Street
  London W1T 1LN
  Fone: 0207-255-1444
  Fax: 0207-436-2338
  *Website*: www.bfi.org.uk
  Contato: library@bfi.org.uk

British Film Institute Collections contém o maior acervo de títulos cinematográficos e televisivos da Europa, e inclui o National Film and Television Archive. Os documentários

vão de antigos noticiários cinematográficos históricos a documentários contemporâneos importantes.

- Cinenova
  113 Roman Road
  London E2 OQN
  Fone: 0181-981-6828
  Fax: 0181-983-4441

Cinenova é o único distribuidor de filme e vídeo do Reino Unido especializado em obras dirigidas por mulheres. Seu catálogo inclui filmes da Europa, do Canadá e dos Estados Unidos, que cobrem questões que vão da sexualidade feminina à identidade cultural e à história oral. Seus títulos incluem *Great dykes of Holland*; *Marcas de guerreira*; *Voices from Iraq*; e *Radio Earth is on the air*.

- Lux Distribution
  2-4 Hoxton Square
  London N1 6NU
  Fone: 020-7684-2844
  Fax: 020-7684-2222
  *Website*: www.lux.org.uk
  Contato: dist@lux.org.uk

Lux Distribution é o maior distribuidor europeu de filmes e vídeos experimentais. Com seu extenso acervo de obras britânicas estão peças importantes dos Estados Unidos, da Europa continental, da América Latina, do Japão e da Austrália. Esse acervo inclui obras de Stan Brakhage, Alan Berliner, Ian Bourn, Annette Kennerley, Cathy Sisler e Jack Smith.

Rússia

- Studio U-7 TV
  P.O. Box 33
  Ekaterinburg, 620219
  Russia
  Fone/Fax: 7-343-77-340-09
  *Website*: www.u7tv.e-burg.ru
  Contato: u7tv@u7tv.e-burg.ru

Studio U-7 TV produz e distribui documentários russos sobre temas como questões sociais e ambientais, história e etnografia. Os títulos incluem *The road to Mayak*;*Gods of Yamal*; e *Northern sacrifice*.

### *Mecanismos de busca na Internet*

O docuseek.com é útil para localizar distribuidores de muitos documentários educativos e de questões sociais. Atualmente, faz busca nos catálogos de Bullfrog Films, First Run/Icarus Films, New Day Films, Fanlight Productions e Frameline.

O imdb.com (Internet Movie Database) fornece resenhas de filmes e listas de elenco e equipe de filmagem de filmes de ficção e documentários famosos. Faz busca em amazon.com para obter títulos disponíveis em VHS e DVD.

O videoflicks.com é um varejista de vídeos *on-line*, que oferece para venda mais de 100 mil títulos em VHS e DVD.

O dvdpricesearch.com faz busca em vários varejistas *on-line*, incluindo amazon.com e buy.com, para localizar títulos disponíveis em DVD.

# ÍNDICE

Os números de página em **negrito** indicam ilustrações.

*Coleção Campo Imagético*

**Cinema de Quentin Tarantino (O)**
Mauro Baptista

**Cinema mundial contemporâneo**
Mauro Baptista
Fernando Mascarello (orgs.)

**Cinema Novo: A onda do jovem cinema e sua recepção na França**
Alexandre Figueirôa

**Figuras traçadas na luz**
David Bordwell

**Glauber Rocha**
Sylvie Pierre

**História do cinema mundial**
Fernando Mascarello (org.)

**Imagética da Comissão Rondon (A)**
Fernando de Tacca

**Introdução à teoria do cinema**
Robert Stam

**Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes**
Jacques Aumont

**Pré-cinemas & pós-cinemas**
Arlindo Machado

**Roteiro de documentário**
Sérgio Puccini

**Teorias dos cineastas (As)**
Jacques Aumont